أمبرتو إيكو

اعترافات روائي ناشئ

ترجمة

سعيد بنگراد



أمبرتو إيكو

اعترافات روائي ناشئ

ترجمة وتقديم: سعيد بنگراد



أمبرتو إيكو

اعترافات روائي ناشئ

العنوان الأصلي للكتاب:

CONFESSIONS OF A YOUNG NOVELIST

by Umberto Eco

Published by arrangement with Harvard University Press

الكتاب

اعترافات روائي ناشئ

تأليف

أمبرتو إيكو

ترجمة

سعيد بنگراد

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 224

القياس: 14 × 21

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-663-9

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 01 ـ 352826 01

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

الإهداء

إلى روح جدتي، لقد أدركت بالحكاية وحدها «سر الكون»

سعيد بنگراد

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأساتذة:
أحمد الفوحي، الطيب بالغازي، إدريس جبري، محمد الولي،
محمد المبكير، أحمد بوحسن، مصطفى الغيثي
ففضلهم على هذه الترجمة كبير

مقدمة

نقدم لقراء العربية ترجمة لكتاب جديد حول السرد الروائي، **اعترافات روائي ناشئ**، للسميائي والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو، الصادر في طبعته الأولى بالإنجليزية سنة 2011، عن مطبوعات جامعة هارفارد، والمترجم بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية، في طبعة صادرة عن دار غراسي بداية شهر آذار/ مارس 2013.

والكتاب، كما يحيل على ذلك عنوانه، ليس تنظيراً للسرد أو تفصيلاً للقول في مكونات النص وآلياته في التوليد والتأويل؛ فهو لا يحدّثنا عن حقائق المفاهيم، ولا يقول أي شيء عن «خطاطات» مسبقة يعتبرها النقاد وسيلة مثلى لقياس «كمية» المعنى وتحديد سبل انتشاره في تفاصيل القصة؛ إنه بوح، أي اعتراف بما كان من الممكن أن يظلّ سرّاً إلى الأبد، ما يسميه إيكو في هذا السياق، وفي سياقات سابقة[1]، «حكايات السيرورة»: «سيرورة التكون» و«سيرورة البناء» و«سيرورة التفكير بالأصابع»، و«سيرورة

(1) انظر على سبيل المثال: أمبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، ترجمة سعيد بنگراد، دار الحوار، سوريا، 2009، **ست جولات في غابة السرد**، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، 2005.

التشخيص»، بل يتحدث أحياناً عن السيرورة التي تنتقل من خلالها أجزاء من حياة المؤلف إلى عوالم التخييل بوحي أو في غفلة منه.

ذلك أن الفن هو في المقام الأول «تشخيص»، أي عودة إلى «الحسي» والإمساك بطاقاته خاماً، كما يمكن أن يصدر عن نفس أمّارة بالحسن وبالسوء، أو هو «فكر حدسي» (كروتشيه) يصدر عن «ذات عارفة» تروم «تقليص الفجوة الفاصلة بين المعرفة والحس» (كريماص). وضمن هذا وذاك ليس هناك أفضل من السرد سبيلاً للعودة بالمفهومي إلى أصله الأول، أداة للمحتمل، أي أداة لرفع حالات التجريد وصبّ الفعل ضمن ممكنات زمنية لا يمكن أن تُرى إلا من خلال ما يؤثثها من وقائع وأحداث. فنحن من غابر الأزمان نحكي، ولا نفعل ذلك من أجل استعادة ما فات، بل رغبة منا في فهم ما حدث أو ما يمكن أن يحدث، أو نفعل ذلك فقط من أجل الاستمتاع بحالات لا تحكمها قوانين العالم الواقعي.

وتلك مناطق لا تقع تحت سلطان «الخطاطات»، ولا يدرك مضمونها «الفاهم» (بالمفهوم الهرموسي للكلمة). فنحن لا نرى من سيرورات الإبداع الفني سوى قطعة الثلج التي تطفو على السطح، أما سره الكلي فمُودَع في ما يسمى الموهبة، أو القدرة الخلاقة على التقاط ما لا يمكن للعين العادية أن تراه من خلال ما تفرزه حيثيات الزمن والفضاء، أو ما تستثيره الطاقات الوجدانية المتنوعة. لذلك، فإن الخبرة التي يتحدث عنها إيكو في هذا الكتاب أعمق وأوسع مدى من كل ما يمكن أن تقوله النظريات أو تبشّر به المفاهيم المجرّدة.

إن الإبداع هو الأصل، أما النظرية فتأمُّل لاحق، الفن تفجير

للطاقات الانفعالية وإمساك بالروح التي تسكن الأشياء والكائنات وتتحكم في مصائرها، أو هو محاولة للبحث عن الانسجام والوحدة في المتنافر والمتعدد والعمائي، ما يمكن أن يوجد في الخلف من الذاكرة المرئية للوجود، ولا تقوم النظرية إلا بما يعمم ويجرد ويسقط الممكن من حالات التأمل. لذلك لا نمسك من خلالها بالفردي في الإبداع، بل نشتقّ منه قواعد قد تكون هي أصل الفرضيات التي تعتمدها الذات المؤولة من أجل قول شيء أو أشياء عن النص. إن النظرية لا تساوي بين كل التجارب، ولكنها تمسك بالمشترك بينها.

وهو ما يعني أن النص حقيقة في العين التي تراه وتفكّ رموزه وتبحث في ثناياه عن معانٍ أرادها المؤلف أو تسرَّبت إلى القصة بحكم سلطان الموسوعة، أو بحكم قدرة الأشياء على التسلل إلى النص في انفصال عن مقاصد الباثّ ونواياه الصريحة، ولكنه حالة وجدانية تُبنى ضمن إكراهات هذه الموسوعة وضمن مقتضيات العوالم الممكنة أيضاً. يتعلق الأمر بتداخل بين ما يأتي من الخبرة الجماعية والفردية على حد سواء، وبين ما تمليه أسنن الجماليات، وما يتحكم فيه المتاح المعرفي السائد في مرحلة ما، في الوقت ذاته.

وقد اختار إيكو أن يكشف لنا عن بعض من هذا «السر»، فعل ذلك وهو يتحدث عن آليات الكتابة مجسدة في ما يسميه «الإكراهات»، تلك القيود التي تجعل الفن موهبة وجهداً وخلقاً ضمن عالم ممكن. فالفنان، في كل الميادين، لا يمكن أن يبدع دون أن يحيط نفسه بقيود هي الضمانة على انسجام ما ينتج، وهي

الوسيلة التي تُمَكنه من الانزياح عن الموسوعة والفعل فيها من خلال خلق عوالم تتحرك على هوامشها، ولكنها لا يمكن أن توجد إلا ضمن ما يمكن أن تبيحه هي ذاتها.

فيكفي أن تختار لحظة زمنية لكي تجد نفسك منساقاً نحو مسار سردي لا يمكنك الحيد عنه، ويكفي أن تحدِّد فضاء يكون بؤرة الأحداث لتجد نفسك مضطرّاً للحديث عن أشياء وتجاهل أخرى، بل يكفي أن تختار اسم شخصية ما لكي تجد نفسك أمام إكراهات لا حول للفردي إزاءها، ولا حول له أمام ما تثيرَه من قضايا لا يمكن إدراكها إلا من خلال استعادة السجل الثقافي القادر على استيعاب الدلالات الإيحائية للتسمية وتعيين الأشياء والكائنات في العالم.

إن الشخصيات في التخييل، كما يؤكد ذلك إيكو، ليست كيانات فارغة من كل تحديد، إن سلطانها أقوى من كل الحقائق التي نلتقط بقاياها في الفعل وردّ الفعل. فلا أحد يشكك في أن «آنَّا كارنينا انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار»، ولكن الكثيرين ما زالوا «يشككون في موت هتلر منتحراً في مخبأ أرضي». قد يغير المؤرخ من إثباتاته إذا استدعى البحث ذلك، ولكنْ لا أحد يستطيع تغيير ما يُبدعه التخييل السردي. إن حقائق الأدب هي غير حقائق التاريخ، لذلك فالشخصية التخييلية أطول عمراً من كائنات الحياة الواقعية.

بل هناك ما هو أكثر من ذلك، لقد أصبح الكثير من الشخصيات آلية من آليات تقويم الفعل الواقعي، لقد تحولت إلى نموذج للذم أو نموذج للاقتداء، أو نموذج لتفسير جزء من السلوك

الإنساني. ويكفي أن نذكر بأن «خُمس الأطفال البريطانيين ينظرون، حسب ما يقوله بحث ميداني، إلى شارلوك هولمز والدكتور واتسون باعتبارهما شخصيتين واقعيتين، في حين يصنفون تشرشل ضمن شخصيات التخييل». لقد كان الكونت دو مونتي كريستو، وهو شخصية تخييلية من ابتكار أليكساندر دوما الأب، أقوى في الوجود من الثائر والكاتب الفرنسي ميرابو. لقد كان الزائرون لقصر إيف في مارسيليا يحرصون على رؤية «زنزانة» سجين لم يوجد أبداً (مونتي كريستو)، ولكنهم لا يكترثون لمحكوم حقيقي بالإعدام (لقد كان ميرابو مسجوناً فعلاً في قصر إيف). ولهذا السبب، سيظل عنترة العبسي حياً في حكايات التخييل، أكثر ممّا هو عليه في وثائق التاريخ.

وهذا تأكيد آخر أن استيهامات التخييل أقوى من حقائق الواقع. فنحن قد نبكي بحرقة على مصير آنًا كارنينا، وننتظر بلهفة ما ستفعله الأيام بغوادا لوبي وألفريدو، ولكننا لا نكترث كثيراً لمصير الآلاف من الأطفال الذين يعانون من المجاعة في أفريقيا، ولا نذرف دمعة واحدة على آخرين تقتلهم الحرب يومياً في الكثير من بقاع العالم. إن الشخصيات التخييلية لا تتمتع بـ«سجلات مدنية» مضبوطة، لأنها موجودة في وجدان الناس، لا في أرشيف البلديات.

لذلك، فإن الرواية هي «بناء عالم» في المقام الأول، إنها بحث عمّا يقود إلى اقتطاع جزئية زمنية وتضمينها أحداثاً تخلق قصة، أي صياغة حدود عالم معقول يتمتع بوحدة وانسجام يألفه القارئ الفعلي، ويقبله المحتمل التأويلي وتجيزه الموسوعة أيضاً.

إن «العوالم الممكنة» ليست انزياحاً عن عالم واقعي لا رادّ لقضاء الأشياء فيه، إنها مبنية وفق قوانين الواقع ذاته، ولكنها لا يمكن أن توجد إلّا على هوامشه، ما يمكن أن ينبعث من لاوعي قد يبدو فردياً في الظاهر من النص، ولكنه جماعي في الحقيقة الفنية.

ومع ذلك، فالكتاب لا يقدم وصفة جاهزة، ولا يعلِّم الناس كيف يكتبون الروايات، إنه يحكي قصة تجربة، قد تكون شبيهة بالكثير من التجارب الفنية الأخرى، وقد تكون أقل أو أعمق منها، ولكنها في جميع الحالات تجربة يمكن أن نفهم من خلالها كيف يأتي المعنى إلى عوالم هي من صلب التخييل، دلالة على أننا نعيش جزءاً كبيراً من حياتنا ضمن الاستيهامات، رغم كل الحجج البعدية التي نقدمها تبريراً لهذا السلوك أو ذاك.

سعيد بنگراد

الفصل الأول

الكتابة من اليسار إلى اليمين

يحمل هذا الكتاب العنوان الآتي: **اعترافات روائي ناشئ**، وسيكون من حق الناس أن يتساءلوا عن سر ذلك، فقد ناهزتُ السابعة والسبعين من عمري. ولكني أسارع إلى القول إني لم أكتب روايتي الأولى **اسم الوردة** إلا سنة 1980، وبذلك لا يتجاوز عمر ممارستي لكتابة الرواية ثمانية وعشرين سنة. ولهذا السبب، أعتبر نفسي روائياً ناشئاً، وبالتأكيد واعداً، لم يكتب إلى حد الآن سوى خمس روايات، وسيكتب الكثير منها في الخمسين سنة المقبلة. فهذا الورْش سيظل غير مكتمل (وهو كذلك، وإلا لما سمي ورْشاً)، ولكنني أتمنى أن أكون قد راكمت من الخبرات ما يبيح لي قول شيء ما عن أسلوبي في الكتابة. ولكي أبقى ضمن الأجواء التي تثيرها اعترافات رتشارد إلمان[1] Richard Ellmann[2]، سأركز على

---

(1) رتشارد إلمان Richard Ellmann (1918-1987) ناقد أميركي عُرف عنه عمله البيوغرافي الضخم، فقد كتب العديد من الأعمال النقدية حول الكتّاب الإرلنديين وعلى رأسهم جيمس جويس (المترجم).

(2) محاضرات ألقاها في جامعة إيموري في أطلانطا سنة 2008. وهذا التاريخ هو الذي يفسِّر لماذا لا يحيل إيكو على روايته السادسة مقبرة براغ التي =

أعمالي التخييلية، عوض الحديث عن أعمالي النقدية، حتى وإن كنت أعتبر نفسي جامعياً وناقداً بالحرفة، وروائياً بالهواية.

لقد بدأت كتابة الرواية في طفولتي. كنت أبدأ أولاً بتحديد العنوان، وكثيراً ما كان مستوحى من كتب المغامرات الرائجة في تلك الفترة، وكانت تشبه في أغلب الأحيان حكايات «قرصان الكاريبي». كنت أبدأ بوضع الرسوم التوضيحية، لأنتقل بعد ذلك إلى كتابة الفصل الأول. وبما أنني كنت أستعمل الحروف الاستهلالية في الكتابة، محاكياً في ذلك النصوص المطبوعة، فإنني سرعان ما كنت أتخلى عن هذه المحاولة بعد كتابة بضع صفحات. وعلى هذا الأساس، فإن كلّ كتاب من كتبي تلك يُعدُّ عملاً كبيراً لم يكتمل، وهو بذلك شبيه بسيمفونية شوبان التي ظلّت ناقصة.

في السادسة عشرة من عمري بدأت، بطبيعة الحال، كتابة قصائد شعرية، كما هو شأن كل المراهقين. ولا أتذكر هل الحاجة إلى الشعر هي التي كانت وراء ميلاد حبي الأول (كان حباً أفلاطونياً صامتاً) أم العكس؟ ما أنا واثق منه هو أنّ المزج بين الأمرين كان كارثياً. ولكن، وكما سبق أن كتبت ذلك - في شكل مفارقة وضعتُها على لسان شخصية تخييلية من شخصياتي - هناك نوعان من الشعراء: الجيِّدون الذي يحرقون قصائدهم في سن الثامنة عشرة، والسيئون الذي يواصلون كتابة الشعر إلى آخر يوم في حياتهم[1].

= ظهرت في إيطاليا سنة 2010، وأيضاً لماذا يقول «أنا أقترب من سن السابعة والثمانين» والحال أنه يبلغ الآن 81 سنة (المترجم الفرنسي).

(1) بعضهم يتوقف عن نظم الشعر بعد الثامنة عشرة بقليل، حالة الشاعر رامبو مثلاً (المترجم الفرنسي).

ما الكتابة الإبداعية؟

عندما بلغتُ الخمسين من عمري، وعلى خلاف الكثير من الجامعيين، لم أشعر بالإحباط لأن كتاباتي لم تكن «إبداعية»[1]. لم أفهم أبداً لماذا ينظر الناس إلى هوميروس باعتباره كاتباً مبدعاً، في حين لا يصنفون أفلاطون ضمن المبدعين. لماذا يعدُّ شاعر رديء كاتباً مبدعاً، في حين لا يكون الكاتب العلمي مبدعاً؟

تبيح لنا اللغة الفرنسية التمييز بين الكاتب «Ecrivain»، ذاك الذي ينتج نصوصاً إبداعية، كما هو حال الشاعر أو الروائي، والكَتَّاب «Ecrivant»، الشخص الذي يدون الوقائع، تماماً كما يفعل ذلك موظف في بنك، أو شرطي وهو يحرر محضراً. ولكن أين نصنِّف الفيلسوف ضمن هذا التمييز؟ يمكن أن يكون كاتباً محترفاً وتكون نصوصه قابلة للتلخيص، أو قابلة للصياغة بطرق مختلفة دون أن تفقد معناها، في حين أن نصوص المبدعين لا يمكن إعادة صياغتها كلياً، كما لا يمكن شرحها. ومع ذلك، وعلى الرغم من صعوبة ترجمة روايات أو قصائد شعرية، فإن 80 في المائة من القراء في العالم قرؤوا **الحرب والسلم** و**دون كيشوت** من خلال الترجمة، وأعتقد أن روائياً مثل تولستوي سيكون، وقد تُرجمت أعماله، أكثر أصالة من كل ترجمات هايدغر أو لاكان (Lacan)؛ هل سيكون لاكان أكثر إبداعية من سيرفانتيس؟

---

(1) كتبت في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات الكثير من الباروديات لأعمال نثرية. وقد جمعتها اليوم في كتاب **باستيش وبوستيش** (غراسي). ولكنني أعتبرها نصوصاً للتسلية فحسب.

لا يمكن تحديد هذه الاختلافات من خلال ما يعود إلى الوظائف الاجتماعية التي تُمنح لنصٍّ ما. فكتابات غاليليو هي بالتأكيد ذات قيمة فلسفية وعلمية كبيرة، ولكنها تدرَّس في الثانويات الإيطالية باعتبارها نماذج للكتابة الإبداعية الجميلة: إنها أعمال صيغت بأسلوب رفيع.

لو كنا من القيمين على المكتبات وقرَّرنا وضع النصوص الإبداعية في القاعة «أ» ووضع النصوص المصنّفة ضمن العلوم في القاعة «ب»، فهل سنضع محاولات إينشتاين جنباً إلى جنب مع رسائل أديسون التي تبادلها مع شركائه، ونضع «أوه! سوزانا»[1]، بجانب مسرحية هامليت؟

هناك من أشار إلى أن غايات الكُتاب «غير الإبداعيين» من قبيل ليني (Linné) أو داروين (Darwin)، هي تبليغ معلومات حقيقية حول الحوت أو القرود، في حين لم يقم ميلفيل[2] (Herman Melville)، وهو يكتب عن الحوت الأبيض، أو وليام بوروغ[3] (William S. Burroughs) وهو يصور لنا طرزان بصحبة القردة، سوى بإيهامنا أنهما يقدمان لنا حقائق، في حين كانا في واقع الأمر يختلقان حِيتاناً وقروداً لا وجود لها، ولم يكونا يهتمان بالحقيقية منها. ومع ذلك، هل يمكن إنكار أن ميلفيل، وهو يحدثنا

(1) أوه! سوزانا *"Oh! Susanna"* عنوان فيلم أميركي من إخراج جوزيف كان سنة 1936. وعنوان الفيلم مستوحى من الأغنية «أوه! سوزانا» التي تتردَّد في الفيلم كثيراً. (المترجم)

(2) هيرمان ميلفيل (Herman Melville) 1819-1891 شاعر وروائي وناقد أميركي. (المترجم)

(3) ويليام بوروغ؛ روائي أميركي 1914-1987. (المترجم)

عن حوت لا وجود له، لم يكن في نيته تبليغنا حقائق خاصة بالموت والحياة وبالزهو الإنساني والإصرار؟

ليس من السهل أن نصنف كاتباً ما بأنه «مبدع» فقط لأنه يحدثنا عن حقائق تتناقض مع الوقائع. لقد قدَّم لنا بلتيموس حقائق مغلوطة حول حركة الأرض. فهل معنى ذلك أنه كان أكثر إبداعية من كيبلير (Kepler)؟

إن موطن الاختلاف يعود إلى الردود المتباينة للمؤلفين تجاه التأويلات التي تُعطى لكتاباتهم. فإذا قلتُ لفيلسوف ولعالم ولناقد فن: «لقد كتبت كذا وكذا»؟ سيكون بإمكانه دائماً أن يجيبني: «يبدو أنك لم تفهم نصي بشكل جيد، فأنا قلت العكس تماماً». أما إذا اقترح ناقد تأويلاً ماركسياً لرواية **بحثاً عن الزمن الضائع**، وذلك بالقول مثلاً إن الإخلاص الكلي لمملكة الذاكرة يؤدي، في قمة أزمة البرجوازية المتداعية، إلى انفصال الفنان عن المجتمع، فقد يكون من حقّ بروست الحكم على هذا التأويل بأنه ناقص، ومع ذلك لن يكون بإمكانه دحضه كلية.

وكما سنرى ذلك في محاضرة لاحقة، من حق الكتّاب المبدعين - باعتبارهم قرّاء عقلانيين لأعمالهم - الوقوف في وجه التأويل التافه. ولكن عليهم، في المجمل، احترام قرائهم؛ ذلك أنهم ألقوا نصوصهم للتداول، تماماً كما نلقي بقنينة في البحر.

عندما أنشر نصّاً في السميائيات، أكرس وقتي بعدها إمّا للاعتراف بأنني أخطأت، وإما للبرهنة على أن الذين لم يفهموا نصي على حقيقته لم يقرؤوه بشكل جيد. أما عندما أنشر رواية، فإن الأمر سيكون عكس ذلك، أشعر بأنني لا أملك الحق في

التصدي للتأويلات التي تكون موضوعاً لها (وفضلاً عن ذلك لا أشجع أيّاً منها).

فإذا كان الأمر يتمّ بهذا الشكل - وفي هذه الحالة لا نستطيع تحديد الاختلاف بدقة بين كتابة إبداعية وأخرى علمية - فإن ذلك يعود إلى كوننا نودّ عادة البرهنة في نصٍّ نظري على أطروحة خاصة، أو الإتيان بجواب عن مشكلة مخصوصة. أما في رواية أو في قصيدة، فإننا نطمح إلى تمثيل الحياة في كامل هشاشتها. إننا نودّ تشخيص سلسلة من التناقضات من خلال الكشف عنها وإبرازها. يطلب الكتّاب المبدعون من قرائهم تبني حلّ ما، ولكنهم لا يقدّمون لهم صيغة جاهزة (إلا في حالات الأدب الرخيص والعاطفي الذي يتوخى تقديم مواساة تافهة). ولهذا السبب، دافعت، في الفترة التي كنت أقدِّم فيها محاضرات عن روايتي الأولى، عن الفكرة القائلة بأن الروائي يمكن أن يقول أشياء يعجز الفيلسوف عن وصفها.

وهكذا، وإلى حدود عام 1978، كنت سعيداً لكوني كنت فيلسوفاً وسميائياً؛ بل قلت في إحدى المرات، بقليل من الوقاحة الأفلاطونية، إنني أعتبر الشعراء والفنانين عامة أسرى أكاذيبهم الخاصة، فهم يحاكون المحاكاة، والحال أنني، باعتباري فيلسوفاً، أمتلك مفاتيح العالم الأفلاطوني الحقيقي للأفكار.

وإذا تركنا الجانب الإبداعي جانباً، أمكننا ملاحظة أن الكثير من الباحثين أحسوا بالرغبة في سرد حكايات وتأسفوا لكونهم عاجزين عن القيام بذلك. وهذا ما يفسِّر أن أدراج الأساتذة

الجامعيين مليئة بالروايات الرديئة التي لن ينشروها أبداً. ولكن، ومع مرور الوقت، أشبعت ميلي الدفين نحو المحكيات بطريقتين مختلفتين: أولاً من خلال الممارسة الدائمة للسرد الشفهي مع أطفالي (إلى درجة أنني شعرت بالضياع عندما كبروا وانتقلوا من الحكايات الخرافية إلى موسيقى الروك)، وثانياً من خلال جعل كل دراسة من دراساتي النقدية محكياً.

وعندما ناقشت أطروحتي حول جماليات القديس توماس الأكويني - وهو موضوع إشكالي، ذلك أن الباحثين كانوا يعتقدون وقتذاك ألّا وجود في كتاباته المتعددة لأي تأمل جمالي - اتهمني أحد الأساتذة المناقشين للأطروحة بأنني أمارس نوعاً من «الغش السردي». ففي تصوّره لا محيد لأي باحث ناضج، عندما يتصدى في بحثه لقضية ما، من الاعتماد على نوع من الحدس، فهو يضع فرضية ويستبعد أخرى. ولكن عليه، في نهاية بحثه، أن يغربل كل محاولاته تلك، وألا يقدِّم سوى الخلاصات. والحال أنني، في تصوره، سردت قصة بحثي كما لو أن الأمر يتعلق برواية بوليسية. لقد صاغ هذا الاعتراض بطريقة ودية، ممّا أوحى لي بأن الفكرة المركزية لكل بحث يجب أن « تُسرد» بهذه الطريقة. فكل عمل علمي يجب أن يكون شبيهاً بالبحث الجنائي: محضر البحث الخاص بـ سان غرال (Saint Graal)[1]. وأعتقد أن هذا ما قمت به في كتاباتي العلمية اللاحقة.

---

(1) يشير النص إلى حكاية ارتبطت بالملك أرتور وفرسان الطاولة المستديرة. فقد ذهبوا بحثاً عن «شيء» أسطوري. وقد تجسَّد بعد ذلك في الإناء الذي وضع فيه دم السيد المسيح. (المترجم)

حدث ذات مرة

في بداية سنة 1978 قالت لي صديقة كانت تشتغل في دار نشر صغيرة إنها طلبت من غير الروائيين (فيلسوف، سوسيولوجي. . . إلخ) أن يكتب كل واحد منهم قصة بوليسية صغيرة؛ فأجبتها، لأسباب أشرتُ إليها سابقاً، بأنني لا أهتم بالكتابة الإبداعية، وأنني عاجز عن كتابة حوار جيد. وقد ختمت ردّي بقول استفزازي (ولا أعرف سبب ذلك): إذا كنت مضطراً لكتابة قصة موضوعها تحريات جنائية، فإن عدد صفحات الرواية لن يكون أقل من 500 صفحة، وستدور أحداث القصة في دير قروسطي. وشرحت لي صديقتي بأنها لا تريد نشر كتاب حول التغذية الرديئة، وتوقف الأمر عند هذا الحدّ.

وبمجرد ما عدت إلى منزلي بدأت أبحث في أدراج مكتبي لأعثر في النهاية على مسوّدة تعود إلى السنة التي سبقت هذا الحوار: يتعلق الأمر بورقة دوَّنتُ فيها أسماء بعض الرهبان. وقد نظرت إلى ذلك باعتباره دلالة على أنّ فكرة الرواية كانت قد بدأت تختمر في داخلي، لكنني لم أكن واعياً بذلك. وفكرت في أنه سيكون مسليّاً تسميم راهب وهو يقرأ كتاباً غريباً. هذا كل ما في الأمر. وتلك كانت بداية كتابة روايتي: **اسم الوردة**.

وعندما أصدرت هذا الكتاب سألني الكثيرون لماذا كتبت رواية؟ وكانت الأسباب التي أدليت بها (وكانت تتغير حسب مزاجي) كلها صحيحة، وهو ما يعني أنها كانت كلها خاطئة؛ لأخلص إلى أنني أدركت، في النهاية، أن الجواب الوحيد الصحيح

هو أنني أحسست في لحظة ما من حياتي برغبة في فعل ذلك، ويبدو لي أنه سبب كافٍ ومعقول.

كيف نكتب؟

عندما أُسأل في حوار ما: كيف كتبت رواياتك؟ عادة ما أقطع مع هذا النوع من الأسئلة بأن أجيب: «من اليسار إلى اليمين». أعرف أن هذا الجواب مستفز (دون أن ننسى أنه يثير حيرة في الدول العربية وفي إسرائيل[1]). وسآخذ الوقت الآن لكي أشرح ذلك بتفصيل.

لقد تعلمت أشياء كثيرة وأنا أكتب روايتي الأولى: منها أن «الإلهام» كلمة سيّئة، وعادة ما يستعملها بعض الكتّاب اعتباطاً لكي يلبسوا لبوس الفنانين المحترمين. وكما يقول المثل القديم: إن العبقرية لا تغطي سوى 10 في المائة من الإلهام، أمّا 90 في المائة المتبقيّة فمصدرها الجهد الفردي. يقال إن لامارتين وصف الظروف التي كتب فيها إحدى أجمل قصائده دفعة واحدة، في ما يشبه الإشراق، في ليلة كان فيها تائهاً وسط غابة، وعندما مات عثروا في متاعه على عدد هائل من صيغ هذه القصيدة التي تدلّ على أنه كتبها، ثم أعاد كتابتها على مدى سنوات طويلة.

صرَّح النقاد الأوائل الذين قرؤوا روايتي: **اسم الوردة** أنها كُتبت تحت تأثير إلهام وإشراق، ولكن وبسبب هذه الصعوبات

---

(1) يومئ أمبرتو إيكو هنا إلى أن الكتابة في العربية والعبرية تكون من اليمين إلى اليسار. (المترجم)

المفهومية واللسانية، فإنها كانت موجهة إلى قلة محظوظة من القرّاء. وقد عرف الكتاب نجاحاً منقطع النظير، وبيعت منه ملايين النسخ. فإذا بهؤلاء النقاد أنفسهم يكتبون أنّ مصدر هذا النجاح الشعبي والمسلي في الوقت ذاته، هو استعانتي دون شك بوصفة سحرية. وبعد ذلك زعموا أن مفتاح نجاح الكتاب كان هو برنامج إلكتروني، متناسين أن الحواسيب الأولى التي كانت تَستعمل برامج للكتابة لم تظهر إلا في بداية الثمانينيات، حينها كان كتابي قد طبع. فما كان ممكناً العثور عليه في سنتي 1978-1979 في الولايات المتحدة هو حواسيب صغيرة ورخيصة من نوع تاندي، ولا أحد كان يستعملها عدا في تحرير رسالة.

وبعد ذلك، وقد كنت منزعجاً ومتهماً بأنني كتبت روايتي بالاستعانة بحاسوب، صُغت الوصفة الحقيقية من أجل صناعة كتاب إلكتروني يكون ناجحاً تجارياً:

> يجب أولاً أن تكون متوفراً على حاسوب، وهو آلة ذكية تفكر مكانك - وهذا يشكل عند الكثيرين امتيازاً. برنامج من سطور قليلة كافٍ للقيام بذلك، إن الأمر يتعلق بلعبة أطفال. وبعد ذلك نزوِّد الحاسوب بمضمون مئات من الروايات والكتب العلمية، الإنجيل والقرآن والكثير من دلائل الهاتف (وهي دلائل مفيدة جداً بالنسبة إلى أسماء الشخصيات). سنكون أمام 120 ألف صفحة. وبعد ذلك، وبالاستعانة ببرنامج آخر، يمكن أن ننتقي بشكل اعتباطي، أي أن نمزُج بين كلّ النصوص من خلال بعض التعديلات، كأن نحذف مثلاً «أ»، وهكذا. وبالإضافة إلى

حصولنا على رواية، سنكون أمام ليبوغراميا[1]. وعند هذه النقطة نضغط على كلمة: طباعة، ولنطبع. وبعد حذف كل ما يندرج ضمن «أ» سنحصل على شيء أقل من 120 ألف صفحة. وبعد قراءة متكررة لكل هذه الصفحات، ومع التسطير على المقاطع الأكثر أهمية، نشحنها في شاحنة ونضعها في المحرقة. وبعدها نجلس تحت شجرة وبين أيدينا قلم من الفحم وأجود أنواع الورق، وبعد أن نحلِّق بذهننا بعيداً نكتب سطرين من قبيل: «القمر يلوح بعيداً في السماء - والغابة ترتعش»، يمكن أن تتولد عنهما رواية، ولكن من نوع الهايكو[2]، فالمهم، في جميع الحالات، هو البداية[3].

وبما أننا نتحدث عن سيرورات الإلهام، عليّ أن أعترف أن كتابة **اسم الوردة** لم يتطلب مني سوى سنتين، لسبب بسيط هو أنني لم أكن محتاجاً للقيام ببحث في القرون الوسطى. وكما قلت ذلك أعلاه، فإن أطروحتي لنيل الدكتوراة كان موضوعها الجماليات القروسطية، وقد كنت قد أنجزت أبحاثاً أخرى حول هذه المرحلة. ومع مرور الزمن، كنت قد زرت أديرة رومانية كثيرة، وزرت كنائس قوطية ومنشآت قروسطية أخرى. وعندما قررت كتابة الرواية، كان الأمر كما لو أنني أفتح رفاً كبيراً حيث كانت ملفّاتي مكدّسة من

---

(1) Lipogramme وهي طريقة قديمة في الكتابة تقتضي عدم إدراج استعمال حرف من حروف الأبجدية. (المترجم العربي)

(2) نوع من الشعر الياباني. (المترجم العربي)

(3) Umberto Eco, «Come scrivo» (comment j'écris), in Maria teresa Serafini, éd., *come in scrive un romanzo*, Milan, Bompiani

سنين عديدة. لقد كانت المادة هناك، في متناولي، ولم يكن علي سوى انتقاء ما كنت في حاجة إليه.

وبالنسبة إلى رواياتي اللاحقة، كان الأمر مختلفاً (حتى وإن كنت قد اخترت دائماً موضوعاتي استناداً إلى ألفتي معها). ولهذا السبب، تطلبت مني هذه الكتب وقتاً أطول: ثمان سنوات من أجل كتابة **بندول فوكو**، وست سنوات لـ **جزيرة اليوم السابق** ومثلها لـ **باودولينو**. ولم يتطلب مني الأمر سوى أربع سنوات لكتابة: **الشعلة الغامضة للملكة لوآنا**؛ ذلك أن الكتاب استند إلى قراءاتي في الطفولة، في الثلاثينيات والأربعينيات، وكانت المادة الأولية في حوزتي، من قبيل الشرائط المصورة والتسجيلات والمجلات والجرائد، وفي المجمل كل ذكرياتي وحنيني ولمسات مختلفة أخرى.

بناء عالم

بماذا كنت أملأ وقتي أيام الاختمار الأدبي؟ كنت أفعل ذلك بجمع الوثائق وزيارة الأماكن ورسم الخرائط، وتدوين تصاميم البنايات، بل قمت بتصميم البواخر، كما حدث ذلك في رواية **جزيرة اليوم السابق**، والتحديق في وجوه الشخصيات أيضاً. أما بالنسبة إلى **اسم الوردة**، فقد قمت بإنجاز بورتريهات لكلّ راهب من الرهبان الذين كتبت عنهم. لقد كنت أقضي سنوات التحضير تلك في ما يشبه القصر المسحور، أو إن شئتم، في قصر خاص بالفنانين المعتزلين. لا أحد كان على علم بما كنت أقوم به، بمن فيهم أفراد عائلتي. كنت أوهمهم أنني مشغول بأشياء كثيرة، ولكن

اهتمامي كان منصبّاً على التقاط فكرة أو صور أو كلمات تخصّ قصتي. فإذا رأيت، وأنا أكتب عن القرون الوسطى، سيارة تمرّ في الشارع ويُحدث لونها تأثيراً فيّ، فإنني أدوّن هذه التجربة في كراستي أو فقط في ذهني، وسيلعب هذا اللون بعد ذلك دوراً في وصف منمنمة مثلاً.

وفي الفترة التي كنت أحضِّر فيها لكتابة روايتي **بندول فوكو**، قضيتُ ليالٍ بأكملها أتجول في ردهات معهد الفنون والحِرف في باريس، حيث تدور بعض أحداث القصة، إلى أن يغلق أبوابه. ومن أجل وصف تجوال كاسوبون ليلاً في باريس من المعهد إلى ساحة ليفوج، ثم إلى برج إيفل، قضيت ليالي كثيرة أتجول في المدينة بين الثانية والثالثة صباحاً أهمس في مسجِّل، مدوناً ملاحظاتي حول ما أرى، ولكي لا أخطئ في أسماء الأزقة والمدارات.

ومن أجل التحضير لكتابة **جزيرة اليوم السابق**، قمتُ بطبيعة الحال بزيارة بحار الجنوب، في المكان الذي تدور فيه أحداث الكتاب، من أجل مراقبة لون البحر والسماء على مدار ساعات النهار والليل، وأتأمل ألوان الأسماك والمرجان. ولكنني أيضاً خصَّصت سنتين أو ثلاثاً في دراسة الرسوم ونماذج البواخر التي كانت تُستعمل في تلك الفترة من أجل معرفة أبعاد حُجرة القبطان، وكيف يمكن أن يتحرك داخلها شخص ما.

بعد صدور رواية **اسم الوردة**، كان أول سيناريست يقترح علي إخراجها للسينما هو ماركو فيريري. لقد قال لي: «يبدو أن كتابك صمِّم لكي نستخرج منه سيناريو، ذلك أن الحوارات متناسقة بشكل

جيد مع المسافات». في البداية لم أدرك سبب ذلك. وبعد ذلك تذكَّرت أنني قبل أن أبدأ الكتابة كنتُ قد رسمت مئات المتاهات وتصاميم لأديرة، بحيث إنني كنت أعرف كم من الوقت تحتاجه شخصيتان لكي تنتقلا من مكان إلى آخر، وهما تتبادلان الحديث. وبهذا يكون تصميم عالمي التخييلي هو الذي أملى عليّ تحديد حجم الحوارات.

وبهذه الطريقة، أدركت أن رواية ما ليست ظاهرة لسنية فحسب، فمن الصعب ترجمة الكلمات في الشعر، فالأساسي فيه هو الصوت الذي تُحدِثه، وكذا التعدُّد القصدي لمعانيها، بحيث إن اختيار الكلمات هو الذي يحدِّد المضمون. أما في المحكي، فإن الأمر على العكس من ذلك، إن الأساسي فيه هو **الكون** الذي يقوم المؤلف ببنائه، وما يقع فيه من أحداث هو الذي يحدد الإيقاع والأسلوب، بل هو الذي يتحكم في اختيار الكلمات. إن المحكي محكوم بالقاعدة اللاتينية التي تقول: «حدِّد موضوعك بدقة، وستنقاد لك الكلمات»، أما في الشعر، فيجب قلب الحكمة والقول: «تمسّك بالكلمات، وسيأتي الموضوع بعد ذلك».

إنّ المحكي هو في المقام الأول قضية كوسمولوجية. فمن أجل سرد شيء ما يجب في البداية القيام بدور مبدع يقوم بابتكار عالم، ويجب أن يكون هذا العالم من الدقّة بحيث نتحرك داخله بكل ثقة.

أخلصت لهذه الفكرة، بحيث إنني عندما أشير، في **بندول فوكو**، إلى أنّ دارَي النشر مانوزيو وغاراموند تقعان في بنايتين متجاورتين يفصل بينهما ممرّ، فإن هذا الوصف هو نتيجة الكثير من

التصاميم التي قمت برسمها من أجل تصوُّر مع ما يمكن أن يكون متشابهاً مع هذا الممرّ، وهل يجب أن نضع فيه سلماً من أجل التغطية على التفاوت في العلو بين البنايتين؟ أشير في الرواية بإيجاز إلى هذا السلم، ويستطيع القارئ، في ما أعتقد، استيعاب وجوده دون أن يثير انتباهه. ولكن هذا السلم كان عندي في غاية من الأهمية؛ ولو لم أقُم برسمه، لكنت عاجزاً على متابعة قصتي.

هناك من يعتقد أن طريقتي تتطابق مع طريقة لوشينو فيسكونتي في أفلامه. فعندما يشير السيناريست، إلى أن شخصيتين تتحدثان عن صندوق للجواهر، فإنه كان يحرص على أن يكون الصندوق مليئاً بجواهر حقيقية، حتى وإن لم يقُم أحد بفتحه. فلو لم يكن الأمر كذلك لما لعبت الشخصيتان دورهما بإتقان.

ليس من الضروري أن يكون قرّاء **بندول فوكو** على بينة من طوبوغرافية دارَي النشر هاتين. فحتى في الحالة التي تكون فيها بنية العالم الروائي أساسية بالنسبة إلى الكاتب - السياق الذي تقع فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات -، فإنه يظل غير دقيق عند القارئ. ومع ذلك، ففي رواية: **اسم الوردة** وضعت تصميماً للدير في بداية الكتاب. يتعلق الأمر بمرجعية هي في الأصل إشارة إلى العديد من الروايات البوليسية القديمة التي كانت تتضمن تصميماً لمسرح الجريمة (دير، سكن ريفي)، وهي في الوقت ذاته إشارة ساخرة إلى الواقعية، ما يشبه «الشهادة» التي تدلّ على أن الدير وُجِد فعلاً. ولكنني أردتُ أيضاً أن يستحضر القراء بصرياً تنقلات شخصياتي داخل الدير.

بعد صدور **جزيرة اليوم السابق**، طلب مني الناشر الألماني أن

أضمِّن الكتاب رسماً خاصّاً للباخرة. ولقد كان هذا الرسم في حوزتي، وقد قضيت وقتاً طويلاً في إنجازه، كما هو الشأن مع تصميم الدير في **اسم الوردة**. ولكنني كنت أتمنى، في حالة **جزيرة اليوم السابق**، أن يلتقط القارئ أفكاراً غامضة، كما هي حالة البطل الذي لم يستطِع تبيّن طريقه داخل متاهة الباخرة، ولم يكن قادراً على استكشافه إلا بعد أن يحتسي الكثير من الكحول. كان عليّ إذاً أن أشوِّش على القارئ، أما أنا فيجب أن أحتفظ بأفكار واضحة ما أمكن، وأنا أتحدث عن أماكن وفضاءات محسوبة بدقة فائقة.

أفكار أولية

طُرح عليَّ سؤال آخر: «ما هي الفكرة الأساس، وما هو التصميم المفصَّل الذي كان عندكم قبل أن تبدؤوا الكتابة؟» لم أدرك فحوى هذا السؤال إلا عندما أصدرت روايتي الثالثة: فكل رواية كانت حاصل فكرة بدأت في شكل بذرة كانت أكبر من صورة. أعلنت في كتابي: **حاشية على اسم الوردة** أن مصدر بداية كتابة هذه الرواية هو الرغبة في «تسميم راهب»، أي بالمعنى الذي يدلّ على أنني لا أودّ تسميم أحد، راهباً كان أو علمانياً. لقد كنت فقط مشدوداً إلى صورة راهب تسمَّم وهو يقرأ كتاباً. قد يكون الأمر مرتبطاً بذكرى تجربة عشتها وأنا في السادسة عشرة من عمري: كنت في زيارة لكنيسة تعود لطائفة البنديكت (سانتا سكولاستيكا في سوبياكو)، اجتزت السياج القروسطي، ثم دخلت إلى مكتبة مظلمة حيث وجدت نسخة من «*Acta Sanctorum*»

أفعال القديسين[1] موضوعة على قِمَطر. وفي صمت رهيب تصفّحت هذا الكتاب الضخم تحت ضوء خافت كان يتسرب من الزجاج، وأحسستُ بما يشبه الرهبة. أربعين سنة بعد ذلك، ستنبعث هذه الرهبة من داخلي.

لقد كانت تلك هي الصورة البذرية، أما الباقي فجاء بعد ذلك شيئاً فشيئاً، وأنا أحاول أن أعطي هذه الصورة معنى. لقد انبثق المعنى من تلقاء نفسه، بالتدريج، وأنا أبحث في أرشيف جَمَعته طوال 25 سنة حول القرون الوسطى، كان موجهاً في الأصل إلى استعمالات أخرى.

أما في **بندول فوكو**، فإن الأمور كانت أكثر تعقيداً. فبعد أن كتبتُ **اسم الوردة**، تكوّن لدي إحساس بأنني وضعت في روايتي الأولى (وقد تكون الأخيرة) كل ما يمكن أن أقوله عن نفسي، ولو بشكل غير مباشر. فهل بقي شيء ما زال في ملكي ويمكن أن يكون موضوعاً للكتابة؟

وتواترت على ذهني صورتان: الصورة الأولى خاصة ببندول ليون فوكو الذي رأيته أول مرة منذ 30 سنة في باريس وأثار دهشتي. دهشة أخرى ظلَّت حبيسة أعماقي. أما الصورة الثانية، فهي صورتي وأنا ألعب بآلة ترومبيت في مراسيم دفن مقاوم

---

(1) *"Acta Sanctorum"* **أفعال القديسين**: موسوعة تتألف من مجموعة من الكتب تناولت حياة القديسين في الكنيسة الكاثوليكية. وكانت الغاية منها هي فصل الوقائع الفعلية التي تعود إلى هذه الحياة عن الخرافات والأساطير. (المترجم)

إيطالي. إنّ الأمر يتعلق بقصة حقيقية لم أتوقف أبداً عن روايتها، لأنني كنت أعتبرها قصة جميلة، ولأنني أدركت، عندما قرأت جويس بعد ذلك، أنني عشت ما يسميه في كتابه **استيفان البطل**[1] انبثاقاً.

لقد قررت أن أكتب قصة تبدأ بالبندول الشهير وتنتهي بشاب يلعب ترومبيت في مقبرة في صبيحة مشمسة. ولكن المشكلة الوحيدة كانت هي: كيف يمكن الانتقال من البندول إلى الترومبيت؟ لقد أخذ مني الجواب عن هذا السؤال ثماني سنوات، وكان الجواب هو الرواية.

أما مع رواية **جزيرة اليوم السابق**، فإن الأمر بدأ عندما طرح علي صحافي فرنسي السؤال الآتي: لماذا تصفون الفضاءات بشكل جيد؟

لم أعِرْ أبداً من قبل اهتماماً لوصف الفضاء، ولكن عندما فكرت في هذا السؤال أدركتُ فحوى ما شرحته أعلاه: فعلى الرغم من أننا نرسم بدقة كل تفاصيل عالم ما، فإننا نعرف كيف نصفه باعتباره فضاءً، والسبب في ذلك هو أنه موضوع أمام أعيننا. هناك نوع أدبي كلاسيكي يسمى «**الشرح المفصل**»[2]، يكمن في وصف صورة ما (لوحة أو تمثال) بعناية شديدة وبدقة كبيرة بحيث يكون بإمكان الذين لم يسبق لهم أن رأوا هذه الصورة «النظر» إليها كما

(1) *Stephen le héros* كتاب مبتور لجويس نُشر بعد وفاته. (المترجم)

(2) Ekphrasis

لو أنها موضوعة أمامهم. وكما كتب ذلك جوزيف أديسون في **لذة التخيل** (1712)، «عندما تُختار الكلمات بعناية فائقة، فإنها تتضمن قوة كبيرة بحيث إن وصفاً ما يعطينا غالباً أفكاراً حية تقوم مقام رؤية الأشياء ذاتها». يُقال إنه عندما اكتشِف تمثال لاوكون[1] في روما سنة 1506، تعرَّف فيه مثقفو المدينة الخالدة على التمثال اليوناني الشهير الذي وصفه بلين لانسيان[2] في كتابه **التاريخ الطبيعي**.

في هذه الشروط لماذا لا نروي قصة يلعب فيها الفضاء دوراً مركزياً؟ وبالإضافة إلى ذلك (قلت في نفسي)، تكلمت كثيراً في روايَتَي الأوليين عن الأديرة والمتاحف، أي عن فضاءات ثقافية مغلقة، ألا يكون من المفيد محاولة الكتابة عن فضاءات مفتوحة وطبيعية. وكيف نملأ رواية بفضاءات واسعة، إن لم يكن ذلك بالطبيعة ذاتها، ولا شيء سواها؟ وسأفعل ذلك من خلال إرسال بطلي إلى جزيرة خالية من السكان.

وفي الوقت ذاته، كنت مبهوراً بتلك الساعات الكبيرة العالمية التي تحدِّد الوقت المحلي في كلّ أرجاء العالم، وتحدد الخط الدولي لتغير التواريخ حول الخط 180 من خط الزوال. والكل يعرف هذا الخط، لأن كل الناس قرؤوا رواية جول فيرن **طواف حول العالم في 80 يوماً**، ولكننا لا نفكّر في ذلك كثيراً.

---

(1) laocoon وتعني حرفياً باليونانية: «الذي يفهم الشعب»، وهو تمثال مشهور ارتبط بأسطورة «حصان طروادة» وهو أحد شخصياتها، يقال إنه ابن هرقل أو بريام. (المترجم)

(2) Pline L'ancien (23 أو 30 – 79) عالم طبيعة إيطالي عرف بكتابه **التاريخ الطبيعي**، مع أنّ له مؤلفات أخرى في النحو والبلاغة. (المترجم)

لقد كان بطلي في غرب هذا الخط، وكان ينظر إلى جزيرة توجد في الشرق حيث يكون الوقت دالاً على الأمس. لم أكن أودّ أن أجعله غريقاً في هذه الجزيرة، ولكن كان من الواجب أن يكون متخلى عنه في مكان ما وقادراً على رؤيتها، ولكنه لا يعرف السباحة بحيث يكون مضطراً لتأمل هذه الجزيرة البعيدة عنه في الزمان وفي المكان.

لقد كانت ساعتي العالمية تبيِّن لي أن هذه النقطة التنبؤية توجد في جزر الأليوتيين «Aléoutiennes»، ولكنني لم أكن أعرف كيف أرسل شخصية إلى المنفى؟ من خلال حادثة غرق في حقل تنقيب عن البترول مثلاً؟ لقد قلت أعلاه، إنني إذا كتبت عن مكان ما، فإنني أكون في حاجة إلى زيارته، وفكرة السفر إلى منطقة متجمدة، كما هو الحال مع جزر الأليوتيين، لم تكن تغريني.

ولكنني عندما فكرت في المشكلة، وأنا أتصفح الأطلس الذي كان بحوزتي، اكتشفتُ أنّ خط تغيُّر التوقيت يمر أيضاً عبر أرخبيل فيجي، والحال أنّ جزر جنوب الأطلسي تثير تداعيات غنية تحيل على روبيرت مويس ستيفنسن[1]. فهي عند الكثيرين أراض اكتشفها الأوروبيون في القرن السابع عشر، وأعرف جيداً ثقافة العصر الباروكي، ذلك أنها الفترة التي تتحدث عن الفرسان الثلاثة وعن الكاردينال دو ريشليو. فلم يكن علي سوى البداية، لتقف الرواية على قدميها.

---

(1) Robert Louis Stevenson (1850-1894) كاتب إيقوسي ورحالة كبير، وهو صاحب الرواية الشهيرة **جزيرة الكنز**. (المترجم)

عندما يرسم الروائي حدود عالمه الروائي الخاص تأتي الكلمات من تلقاء ذاتها، وهي الكلمات التي يتطلبها هذا العالم الخاص. ولهذا السبب، فإن الأسلوب الذي استعملته في **اسم الوردة** هو أسلوب الحولي القروسطي: إنه أسلوب دقيق وساذج وضحل عندما يتطلب الأمر ذلك (راهب بسيط من القرن الرابع عشر الميلادي لا يكتب كما يكتب جويس، ولا يتذكر الزمن الضائع، كما يفعل ذلك بروست). وبالإضافة إلى ذلك، وبما أن روايتي كانت في الظاهر استنساخاً لنصّ قروسطي مترجم من القرن الرابع عشر، فإن النموذج الأسلوبي لم يكن لاتينية حوليي القرون الوسطى إلا بشكل غير مباشر: إن النموذج المباشر كان هو أسلوب أولئك الذين ترجموا لهم من المعاصرين.

لقد كنت في **بندول فوكو** في حاجة إلى تعددية لغوية: اللغة العالمة والعتيقة لمنطقة أغليي «Agliè»، وكنت في حاجة إلى البلاغة الفاشستية الأنوزية[1] المزيفة لـ أردانتي، اللغة التي فقدت بريقها وأصبحت في ملفات بيلبو لغة أدبية بشكل مثير للسخرية (الذي كان في واقع الأمر مابعد حداثياً في استعانته المهووسة بالاستشهادات الأدبية)، وأسلوب غراموند المبتذل، والحوارات البذيئة للناشرين الثلاثة عندما انغمسوا في استيهاماتهم غير المسؤولة، فهؤلاء وضعوا جنباً إلى جنب الإحالات الرصينة والكلمات المليئة بالادعاءات. لم تكن هذه «القفزات «السِّجلية»

(1) نسبة إلى غابريال داونونزيوا (Gabriele D'Annunzio) وهو كاتب إيطالي (1863-1938) ناصر الفاشية في بدايتها. (المترجم)

استجابة لاختيار أسلوبي فقط، بل أملتها طبيعة العالم الذي تجري فيه أحداث القصة وكذا سيكولوجية الشخصيات.

أما في **جزيرة اليوم السابق**، فإن المرحلة الثقافية كانت هي العامل الحاسم. فهي التي حدَّدت أسلوبي وحدَّدت أيضاً بنية الحوار الدائم بين السارد والشخصية، وقد كان القارئ دائماً حاضراً باعتباره شاهداً ومتواطئاً في هذا الحوار. إن هذا الاختيار الميتا-سردي ينطلق من واقع أنه كان على شخصياتي التعبير من خلال أسلوب باروكي؛ والحال أنني أنا نفسي لا أستطيع فعل ذلك. فقد كنت إذاً، في حاجة إلى سارد متعدِّد الأمزجة والوظائف: أحياناً تزعجه المبالغات اللفظية للشخصيات، وأحياناً يكون ضحيتها، وأحياناً أخرى يخفِّف من هذه المبالغات بالاعتذار للقارئ.

إلى هنا قلت أولاً إن نقطة انطلاقي كانت فكرة أو صورة بذرية، وثانياً أن بناء العالم يحدد أسلوب الرواية. ومع ذلك، فإن اقتحامي الرابع للنوع الروائي، رواية **باودولينو**، يدحض هذين المبدأين. فلنأخذ الفكرة الأولية: لقد كانت لدي الكثير منها طوال سنتين، وعندما يكون عندك الكثير من هذه الأفكار، فمعنى ذلك أنها ليست أفكاراً أولية. وفي مرحلة ما قرَّرت أن يكون بطلي طفلاً صغيراً ولد في أليساندريا، مسقط رأسي، وهي مدينة بُنيت في القرن الثاني عشر، وقد حاصرها بعد ذلك بزمن قصير فريديريك باربروس. وفضلاً عن ذلك، كنت أودّ أن يكون باودولينو ابناً لكاغلياندو الشهير الذي قام، عندما كان باربروس على وشك

الاستيلاء على المدينة، برفع الحصار عنها بطريقة سحرية، خديعة ما، (وإذا كنتم تودّون معرفة كيف تمّ ذلك فما عليكم سوى قراءة الكتاب).

لقد شكَّلت **باودولينو** فرصة جيدة للعودة إلى القرون الوسطى التي أحبها، وإلى جذوري الخاصة وإلى ولعي بالتزييف. ولكن ذلك لم يكن كافياً، لم أكن أعرف كيف أبدأ، ولم تكن لدي فكرة عن الأسلوب الذي يجب أن أعتمده، كما لا أعرف هوية بطلي.

لقد فكَّرت في أن الناس في مدينتي لم يكونوا في هذه المرحلة يتكلمون اللاتينية، بل كانوا يستعملون لهجات جديدة شبيهة، من زاوية ما، باللغة الإيطالية الحالية التي كانت في طفولتها. ولكننا لا نتوفر على أيّ وثيقة حول اللهجات المستعملة في تلك المرحلة في الشمال الغربي من إيطاليا. لذلك شعرتُ بأنني حر في اختراع لسان دارج شعبي، نموذج لغوي فرعي[1] «pidgin» افتراضي خاص بالهضبة العليا لمنطقة (بو) Pô في القرن الثاني عشر؛ وأعتقد أن فكرتي كانت لها مردودية كبيرة؛ ذلك أنه، وفق ما قاله أحد أصدقائي، وهو أستاذ في تاريخ اللغة الإيطالية، فإن لغة باودولينو ممكنة الحدوث (حتى وإن لم يكن هناك ما يؤكد اختراعي أو يدحضه).

لقد أوحت إليَّ هذه اللغة، التي أتعبت المترجمين كثيراً،

---

(1) pidgin وهو لفظ يستعمل للإشارة إلى لغة مبسطة مصنوعة استناداً إلى لغة أصل، ما يشبه الاستعمالات الخاصة لبعض الألفاظ كما يتداولها سكان المدينة. (المترجم)

بسيكولوجية بطلي، باودولينو، وجعلت روايتي الرابعة نظيراً مخالفاً لـ **اسم الوردة**. فـ **اسم الوردة** تقدم مثقفين يتكلمون لغة راقية، في حين أن أحداث **باودولينو** تدور في عالم الفلاحين والمقاتلين والرعاع الوقحين. ولهذا السبب، فإن الأسلوب الذي تبنيته هو الذي سيحدِّد القصة التي سأقوم بسردها.

ومع ذلك، عليّ أن أعترف أن جذور **باودولينو** ممتدة في صورة أولى دقيقة. لقد سحرتني القسطنطينية لمدة طويلة، دون أن أكون قد زرتها. ولكي أجد سبباً لزيارتها كنت في حاجة إلى سرد قصة حول هذه المدينة وحول الحضارة البيزنطية. وسافرت إلى القسطنطينية. لقد قمت باستكشاف المدينة وخباياها وعثرت على الصور التي قامت عليها قصتي: إنها صورة القسطنطينية وقد نهبها الصليبيون سنة 1204.

انظروا إلى القسطنطينية وهي تحترق، حكّاء شاب وإمبراطور جرماني وبعض المتوحشين من آسيا الوسطى وستكون في حوزتكم رواية. أعترف أن هذه الوصفة قد تبدو غير مقنعة، ولكنها في حالتي كانت كذلك.

يجب أن أضيف أن قراءاتي الدقيقة حول الثقافة البيزنطية ساعدتني على اكتشاف نيسيتاس شونياتيس، وهو مؤرخ يوناني مختص في المرحلة التي كانت تعنيني. وقررت أن أروي القصة كلها، كما لو أنها تقرير أنجزه باودولينو - حكّاء مفترض - موجّه إلى نيسيتاس. وكانت في حوزتي أيضاً بنية ميتا-سردية: يتعلق الأمر بقصة يبدو فيها نيسيتاس والسارد والقارئ، جميعهم، غير متأكدين من صحة ما يرويه باودولينو.

الإكراهات

قلت أعلاه إنه بمجرد العثور على الفكرة الأولية، فإنّ القصة ستتقدم من تلقاء نفسها. وهذا أمر غير صحيح بالمطلق. فمن أجل أن تتقدم القصة، على الكاتب أن يقيد نفسه بإكراهات.

إن الإكراهات أساسية في كل عمل فني. إن الرسام الذي يقرر استعمال الزيت عوض اللون المائي، والثوب عوض الحائط، يختار، في واقع الأمر، إكراهاً. والموسيقي الذي يختار إيقاعاً أولياً، والشاعر الذي يغلق على نفسه داخل قافية أو بحر شعري ما، يختار أيضاً إكراها. ولا تعتقدوا أن الطلائعيين من الرسامين والموسيقيين والشعراء - الذين يتظاهرون بتحاشي هذه الإكراهات - لا يبلورون إكراهات أخرى، إنهم يقومون بذلك، ولكنهم لا يودّون الاعتراف بذلك.

قد يشكِّل اختيار خطاطة خاصة بتتابع الأحداث وفق أسوار القيامة السبعة إكراهاً. وقد يكون اختيار تاريخ محدد للقصة هو الآخر إكراهاً: يمكن أن تتحدثوا عن أشياء، ولكنكم لن تتحدثوا عن أشياء أخرى. وقد يتعلق الأمر بإكراه إذا قررتم أن تطلقوا العنان لهوى شخصياتكم، ولكن ذلك احتاج مثلاً في **بندول فوكو** إلى 120 فصلاً لا أقل ولا أكثر، وعشرة أجزاء، كما هو الحال مع **سفر القبّالة**[1].

---

(1) «Kabbale» القبَّلة وتعني بالعربية «التلقي» أو «الاستقبال»، وهي تيار ديني يهودي تطور على هامش الفهم الحرفي للنص الديني العبري. وتعتبر بذلك تياراً صوفياً، يبحث في المعاني الدفينة للنص التوراتي، ويتعلق الأمر بأسرار لا يعرفها سوى المريدين. (المترجم)

ومن بين الإكراهات التي فرضتها رواية **بندول فوكو** هي أن الشخصيات عاشت سنة 1968، وبما أن بيلبو كان يرقن ملفاته على الحاسوب - وهذا لا قيمة له في القصة، لأنه يوحي، في جزء منه، بطبيعته الهشة والتأليفية - فإن الأحداث الأخيرة يجب أن تدور بين سنتي 1983 و1984، وليس قبل هذا التاريخ. السبب في ذلك بسيط: لقد دخلت الحواسيب الشخصية الأولى التي كانت تتوفر على برامج لمعالجة النصوص إلى السوق الإيطالية سنة 1983 (أو 1982). ومع ذلك، ومن أجل تصريف هذا الوقت، من عام 1968 إلى 1983، كنت مكرهاً على إرسال كاسبون إلى مكان ما. أين؟ لقد قادتني ذكرياتي الخاصة بالطقوس السحرية إلى البرازيل (وهنا كنت أعرف ماذا أقول، وكنت أعرف شكل هذا العالم). هذا هو السبب والأصل، وهو ما دفع بعضهم إلى النظر إلى الأمر على أنه خروج مبالغ فيه عن المسار السردي، ولكنه يعدُّ عندي (وعند بعض القراء الحُذَّاق)، على العكس من ذلك، أمراً أساسياً. ذلك أنه مكَّنني من وصف بعض الأحداث والوصول إلى أمبارو[1]، من خلال شكل مكثَّف للسرد، وتحديد ما سيقع للشخصيات الأخرى في الكتاب.

فلو كانت شركات إ ب م أو آبل أو أوليفيتي وضعت برنامج وورد في السوق سبع سنوات أو ثمان قبل ذلك، لكانت روايتي مختلفة، ولن يكون هناك برازيل، وهو ما كان سيريح الكثير من القراء السطحيين، ولكنه سيكون مؤسفاً من جهة نظري أنا.

---

(1) شخصية من شخصيات **بندول فوكو**. (المترجم)

لقد بنيت رواية **جزيرة اليوم السابق** استناداً إلى سلسلة من الإكراهات التاريخية، وسلسلة أخرى من الإكراهات الروائية العنيدة. لقد كان مصدر الإكراهات التاريخية هو أنني كنت في حاجة إلى أن يكون روبيرتو موجوداً في باريس ليشهد موت ريشوليو (يوم 4 كانون الأول/ ديسمبر 1642). فهل كان من الضروري أن يكون حاضراً يوم وفاة الكاردينال؟ لا أبداً: فلن يتغير أي شيء من قصتي لو لم يرَ روبيرتو ريشوليو على فراش الموت. وفضلاً عن ذلك، فإنني عندما سرَّبت هذا الإكراه إلى النص الروائي لم أكن أعرف أبداً ما وظيفته. كنت أودّ فقط أن أقدِّم ريشوليو لحظة وفاته، سادية فقط.

ولكن كان علي أن أحلّ مشكلة عويصة: بعد شهر آب/ أغسطس، كان من الضروري أن يعثر شخص ما على مذكرات روبرتو من بين ما تبقى من الباخرة التي أقلته. والحال أن المستكشف الهولندي أبيل تاسمان قد يكون وصل أرخبيل فيجي قبل شهر حزيران/ يونيو، أي قبل وصول روبيرتو. وهذا ما يفسر التلميحات المدرجة في الفصل النهائي من أجل إقناع القارئ بأن تاسمان قد يكون مرَّ مرتين من هذه الجزر، دون أن يدون زيارته الثانية في يوميات السفينة (بحيث إن المؤلف والقارئ مدعوان إلى تصور مسكوت عنه ومؤامرات والتباس)، أو أن القبطان بليغ (Bligh) حطّ على الجزيرة بعد أن نجا من تمرد بونتي (Bounty) (وهي فرضية أكثر إثارة وطريقة ساخرة للمزج بين كونين نصين).

تستند روايتي إلى مجموعة أخرى من الإكراهات، لا يمكن أن

أكشف عنها جميعها: من أجل كتابة رواية تعرف نجاحاً كبيراً على الروائي أن يحتفظ ببعض الوصفات.

لقد قلت في ما يتعلق برواية **باودولينو** إنني كنت أودّ أن أبدأ الرواية من حريق القسطنطينية سنة 1204. وبما أنني كنت أودّ أيضاً أن يكتب بطلي رسالة مزيفة للكاهن جان، ويشارك في تأسيس أليساندريا، كنت مضطراً لأجعل تاريخ ميلاده حوالي 1142 بحيث يكون قد بلغ سنة 1204 سن الثانية والستين. وبهذا المعنى، فإنّ القصة يجب أن تبدأ من النهاية: باودولينو يحكي مغامراته الماضية من خلال سلسلة من الاسترجاعات. ولم يكن هناك أي مشكل.

ولكن يجب أن أشير إلى أن باودولينو كان موجوداً في القسطنطينية، لحظة عودته إلى مملكة الراهب جان. والحال أن الرسالة المزيفة للراهب قد حرِّرت أو أذيعت حوالي سنة 1160، كما تقول لنا الوثائق التاريخية، أما في روايتي، فإن باودولينو كتبها من أجل إقناع فريديريك بارباروس لكي يذهب إلى هذه المملكة الغامضة. والحاصل أن باودولينو، حتى لو قضى 15 سنة أخرى في طريقه إلى المملكة، ومكث بها وقام بالكثير من المغامرات، فإنه لن يبدأ حجّه قبل سنة 1198 (وفضلاً عن ذلك فقد بيّنا أن باروباروس لن يسافر إلى الشرق قبل هذه السنة). وضمن هذه الشروط، ماذا عساني أجعله يفعل بين 1160 و1190؟ لماذا لا أجعله يبدأ مغامراته مباشرة بعد الكشف عن الرسالة؟ يتعلق الأمر بسؤال شبيه بسؤال الحاسوب في **بندول فوكو**.

كنت مضطراً لأجعله يقوم بأشياء كثيرة، وأدفعه إلى تأجيل

سفره دائماً. كان عليّ أن أختلق الكثير من الحوادث لكي أصل إلى نهاية القرن. بهذه الطريقة وحدها، تستطيع الرواية خلق حالة من الرغبة في الانطلاق عند باودولينو وعند القارئ أيضاً. كان باودولينو يرغب في الوصول إلى المملكة، ولكن كان عليه أن يؤجِّل باستمرار البحث عنها. وبناء عليه، تحوّلت مملكة الراهب جان إلى موضوع لانتظار لا يقبل التأجيل في نفس باودولينو، وأتمنى أن يكون كذلك في نفس القارئ. نحن هنا أيضاً أمام امتياز من امتيازات الإكراهات.

التسنين المزدوج

لا أنتمي إلى زمرة الكتّاب الرديئين الذين يزعمون أنهم لا يكتبون إلا لأنفسهم. فما يكتبه كاتب لنفسه هو فقط لائحة المشتريات التي يلقي بها أرضاً بعد شراء أغراضه. أما ما يبقى، بما في ذلك لائحة الملابس المُعَدة للغسيل، فهي رسائل موجهة إلى شخص آخر. لا يتعلق الأمر بمونولوغات، بل بحوار.

والحال أن هناك من النقاد من اعتبر أنّ رواياتي لها طابع مابعد حداثي خالص، أي تتضمن تسنيناً مزدوجاً[1].

كنت واعياً منذ البداية، وقد ذكرت هذا في حاشية على اسم

---

(1) Linda Hutcheon, «Eco's Echoes: ironizing the (post) Modern" ("Echos d'Eco: L'ironie sur le (post)modern"), in Norma Bouchard and Veronica Pravadelli, eds., *Umberto Eco's Alternative*, New York, Peter Lang; Brian McHale, *Constructing post-modernism*, London, Routledge; Remo Ceserani , «Eco's (Post)modernist Fictions», in Bouchard and Pravedelli, *Umberto Eco's Alternative*.

الوردة، أنني استعمل تقنيتين من تقنيات ما بعد الحداثة، كيفما كان تعريفنا لها: الأولى هي السخرية التناصية: إحالات مباشرة على نصوص معروفة جداً. أما الثانية فهي المحكي الواصف: النص يسائل طبيعته حيث يتوجه المؤلف مباشرة إلى القارئ.

إن «التسنين المزدوج» هو الاستعمال الموازي للسخرية التناصية والاستعانة بالمحكي الواصف. لقد كان المعماري شارل جونكس هو أول من بلوره. ففي تصوره تتحدث العمارة المابعد-حداثية «من خلال مستويين على الأقل: تفعل ذلك وهي تتوجه إلى المعماريين الآخرين وإلى نخبة مهتمة تدرك ما يواجهها من خلال مدلولات معمارية خاصة؛ وتفعل ذلك أيضاً وهي تتوجه إلى جمهور عريض، إلى سكان المكان المنشغلين بأشياء أخرى كالراحة والبنايات والتقاليد وأنماط الحياة[1]. «إن البناء أو العمل الفني المابعد-حداثي يتوجه في الآن نفسه إلى أقلية نخبوية باستعماله سنناً «راقياً»، وإلى جمهور عريض باستعماله أسنناً شعبية[2]».

واسمحوا لي أن أحيل على مثال عن «التسنين المزدوج» كما تحقق في إحدى رواياتي. تبدأ رواية: **اسم الوردة** بالحديث عن الكيفية التي عثر من خلالها المؤلف على مخطوط قديم. نحن الآن في قلب الظاهرة الإحالية. ذلك أن ثيمة اكتشاف مخطوط ثيمة

---

(1) Charles A Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy, 1977, p 6.

(2) Charles A Jencks, What is Post-medernism, Londres, Art and Design, 1968, pp 14-15.

قديمة جداً. إن السخرية مزدوجة، وتشكل أيضاً إحالة ميتا-سردية، ذلك أن النص يؤكد، بالإضافة إلى ذلك، أن هذا النص القروسطي لا يمكن العثور عليه إلا في شكل ترجمة للنص الأصلي، وهي ترجمة أُنجزت في القرن الرابع عشر، وهو ما يبرر، في الرواية، وجود بعض العناصر الخاصة بالرواية القوطية الجديدة. إن القارئ الساذج، أو قليل الثقافة، لا يمكنه الاستمتاع بالسرد الذي سيأتي إلا إذا كان يمتلك وعياً خاصّاً بلعبة العلب الصينية، وهذا النكوص إلى الأصول هو الذي يُضفي على الرواية هالة من الغموض.

ولكن تذكروا أن عنوان الصفحة التي تقدِّم المخطوط تحمل العنوان الآتي: «إنه مخطوط بطبيعة الحال». إن لـ«بطبيعة الحال» هاته أحجاماً مختلفة، فهي من جهة تودّ التأكيد أننا نستعين بثيمة أدبية، ومن جهة ثانية تكشف عن «قلق التأثير»، لأن الإحالة تتم على مانزوني (على الأقل بالنسبة إلى القارئ الإيطالي) الذي استلهم روايته **المخطوبين** من مخطوط ينتمي إلى القرن السابع عشر. فكم من قارئ أدرك، أو كان بإمكانه، إدراك طبقات السخرية المختلفة لكلمة «بطبيعة الحال»؟ القليل منهم فهم ذلك. ذلك أن الكثير منهم كتب إليّ يسألني هل وُجِد المخطوط فعلاً؟ ولكن هل سيكون بإمكانهم بعد ذلك، إن هم لم ينتبهوا إلى هذا التلميح، الاستمتاع بنكهتها؟ أعتقد أن الجواب سيكون نعم، فكل ما يمكن أن يفقدوه في هذه الحالة هو إشارة من الإشارات.

أعترف أن المؤلف، وهو يستعمل تقنية التسنين المزدوج، إنما يؤسس لنوع من التواطؤ الصامت بين القارئ المثقف والقارئ العادي الذي، إن لم يلتقط هذا التلميح الثقافي، فإنه سيشعر أن

هناك شيئاً ما قد أفلت من بين يديه. ولكن لا أعتقد أن هدف الأدب هو التسلية والمواساة فقط. إن الأدب يتغيى أيضاً التحريض على قراءة النص مرتين، وأحياناً أخرى الدفع إلى قراءته مرات عديدة، ذلك أن القارئ يريد أن يفهمه فهماً جيداً. ولهذا السبب أعتقد أنّ التسنين المزدوج ليس عادة أرستقراطية، بل هو، عند المؤلف، طريقة للتعبير عن احترامه لذكاء القارئ ونيته السليمة.

الفصل الثاني

المؤلف والنص والمؤولون[1]

يحدث أحياناً أن يطرح عليّ مترجم من مترجمي كتبي السؤال الآتي: لا أعرف كيف أعيد صياغة هذه الفقرة، فهي غامضة. إنها تحتمل قراءتين، فما قصدك أنت؟

لدي ثلاثة أجوبة، حسب الحالات:

1- بالفعل لم أختَرْ التعبير الجيد، فاحذفوا كل ما يمكن أن يشوش على المعنى، وسأقوم بالشيء نفسه في الطبعة المقبلة.

2- لقد قصدت هذا الغموض عمداً. فإذا قرأتم الفقرة جيداً، ستدركون أنّ هذا الغموض يتحكم في الطريقة التي يجب أن يُقرأ بها النص، وشكراً لكم إن أنتم حاولتم الحفاظ على هذا الغموض في ترجمتكم.

3- لم أدرك أن الفقرة غامضة، ولم يكن ذلك قصدي أبداً، ولكنني، من موقع القارئ، أجد هذا الغموض محيراً

(1) سبق أن ألقيت مضمون هذا الفصل في شكل محاضرة بعنوان «المؤلف ومؤولوه» في L'Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, 1996

وخصباً في تطور النص، فافعلوا ما في وسعكم لكي تحافظوا على هذا الغموض في ترجمتكم.

كان من الممكن، لو كنت ميِّتاً منذ سنوات (شرط مزيف، وله الكثير من الحظوظ ألا يحدث قبل نهاية هذا القرن)، أن يتوصل مترجمي بمجهوده الخاص، وهو يتصرف كقارئ عاديٍّ ومؤوِّل لنصوصي، إلى إحدى الخلاصات الآتية، وهي تتطابق مع أجوبتي الممكنة:

1- لا معنى لهذا الغموض، ولا يقوم سوى بالتشويش على فهم القارئ للنص. ولم ينتبه المؤلف إلى ذلك. والأفضل أن نحذف هذا الغموض: «عندما يكون السيد هوميروس الطيب نائماً، فإنه يقول نعم بهزّ رأسه».

2- من المحتمل أن تكون تلك رغبة المؤلِّف في إضفاء نوع من الغموض على نصه. ومن الأفضل لي أن أحترم قراره.

3- من المحتمل ألا يكون المؤلِّف قد انتبه إلى هذا الغموض، ولكن أثر التردُّد هذا غني، من الناحية النصية، بالإيحاءات والمضمرات الخصبة ضمن الاستراتيجية الكلية للنص.

ما أودّ تأكيده هنا هو أن ما نسميهم كتَّاباً «مبدعين» (لقد شرحت سابقاً ما يمكن أن تدلّ عليه هذه الكلمة الماكرة) لا يمكنهم أبداً أن يقدِّموا تأويلات لأعمالهم. إن النص آلة كسول يطلب من قرّائه القيام بجزء من مهمة التأويل؛ بعبارة أخرى، إنه جهاز الغاية منه إثارة تأويلات (كما أشرت إلى ذلك في كتابي: **القارئ في**

الحكاية[1]). فدراسة نصٍّ ما لا تعني دراسة مؤلِّفه، وفي الوقت ذاته، لا يمكن للقارئ أن ينتقي تأويلاً يستمد مضمونه من استيهاماته فقط: يجب أن يتأكّد أن النص يبيح، بهذا الشكل أو ذاك، قراءة تتم من زاوية بعينها، بل قد يشجع عليها.

لقد ميزت في كتابي: **حدود التأويل**[2]، بين قصد المؤلِّف وقصد القارئ وقصد النص.

وكتبت سنة 1962 **العمل المفتوح**[3]، وهو كتاب أكَّدت فيه الدور الحيوي الذي يقوم به المؤول في قراءة النصوص التي تتوفر على قيمة جمالية. وعندما أصدرت تلك الصفحات، كانت قراءاتي منصبَّة أساساً على قضية «الانفتاح»، دون أن أدرك أنّ القراءة المفتوحة التي كنت أشجِّع عليها تشكل نشاطاً مصدره العمل في خصوصيته، باعتباره موضوعاً للتأويل. بعبارة أخرى، كنت أدْرُس الجدل بين حقوق النصوص وحقوق مؤوليهم. ولديَّ الآن اعتقاد أن هناك تركيزاً في العقود الأخيرة على حقوق المؤولين وحدهم.

لقد بلورت في الكثير من كتاباتي فكرة السميوز اللامتناهية التي كان بورس أوَّل مَن صاغ حدودها. ولكن مقولة السميوز ذاتها لا تقود إلى خلاصة مؤدّاها أن التأويل لا تحكمه أي ضوابط.

(1) Umberto Eco: *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

(2) Umberto Eco: *Les limites de l'interprétation*; trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

(3) Umberto Eco: *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Grasset.

ويعود ذلك أساساً إلى أن التأويل اللامحدود مرتبط بأنساق، لا بسيرورات.

فلنوضح أكثر: يشكِّل نسق لساني ما جهازاً يمكن استناداً إليه وبواسطته إنتاج سلسلة لامتناهية من المسارات اللسانية. فإذا عدنا إلى القاموس للبحث عن دلالة كلمة ما، فإننا سنكتشف تعريفات ومرادفات - أي كلمات أخرى - ونبحث في هذه الكلمات عمّا يمكن أن تدلّ عليه، لدرجة أننا قادرون، انطلاقاً من تعريفاتها، على الانتقال إلى كلمات أخرى، وهكذا دواليك إلى ما لانهاية. إن القاموس، كما يقول جويس في *Finnegans Wake*، كتاب كُتِب لقارئ مثالي يشكو من أرق مثالي. يجب أن يكون القاموس الجيد دائرياً: عليه أن يقول ما تدل عليه كلمة «قِطٌّ» باستعمال كلمات مختلفة؛ وعدا ذلك، من الأفضل أن نغلقه ونشير إلى القط بالقول «هذا ما تدل عليه كلمة قط». إن الأمر سهل، وكلنا استمع إلى هذا النوع من الشرح في طفولتنا. ولكننا لم نتعلم بهذه الطريقة ما يدل عليه «الدينصور» أو «ومع ذلك» أو «جول سيزار» أو «الحرية».

وعلى العكس من ذلك، فإن النص ليس مفتوحاً بالطريقة ذاتها، وذلك في حدود أنه متولد عن التعامل مع ممكنات نسق. فعندما نؤلف نصاً ما، فإننا نقلِّص من حقل الاختيارات اللسانية الممكنة. فإذا كتبنا «جان يأكل. . .»، فمن المحتمل أن ما سيأتي سيكون اسماً مذكراً، وأن هذا الاسم لن يكون «سُلَّماً» (حتى وإن كان في بعض السياقات «خنجراً»). إن النص، وهو يقلص من الممكنات المولدة للمسارات اللسانية، يقلص من بعض التأويلات الممكنة. ففي القاموس الفرنسي يدل الضمير «أنا» على «كل شخص يتلفّظ

بجملة تعلن فيها «الأنا» عن نفسها»؛ وهو ما يعني، استناداً إلى الممكنات التي يوفّرها القاموس، أن «أنا» يمكن أن تحيل على الرئيس لينكولن أو على أسامة بن لادن أو غروشو ماركس أو نيكول كيدمان، وعلى كل واحد من ملايير الأفراد في العالم الحاضر والماضي أو المستقبل. ولكن «أنا» في رسالة موقَّعة، تدل على «أمبرتو إيكو»، على الرغم من اعتراضات جاك ديريدا على جون سورل[1] في حوارهما الشهير حول التوقيع والسياق.

إن القول بأنّ تأويل نصٍّ ما قد يكون لامتناهياً، لا يعني أن التأويل لا موضوع له، وأنه لا وجود لأي شيء يمكن أن يتوقف عنده (سواء تعلق الأمر بواقعة أو بنص). والقول أيضاً إن النص قد يكون بلا نهاية، لا يعني أنّ كل عملية تأويلية يمكن أن تكون لها نهاية سعيدة. ولهذا السبب، اقترحت في كتابي **حدود التأويل** ما يشبه معيار إمكانية التزييف (مفهوم مستوحى من الفيلسوف كارل بوبر): فعلى الرغم من صعوبة تحديد صحة تأويل ما، أو أي التأويلين أفضل في مقاربة نص ما، من الممكن دائماً التأكيد أن هذا التأويل أو ذاك هو تأويل خاطئ، أو هذياني أو على الأقل لا قيمة له.

إن القراءة الصحيحة لنصٍّ ما، حسب بعض النظريات النقدية المعاصرة، هي قراءة خاطئة، وإن النص لا يمكن أن يوجد إلا من

(1) Jacques Derrida, *limited Inc.*, Paris, Galilée; John Searle, *Pour réitérer les différences: réponse à Jacques Derrida*, Paris L'Éclat.

خلال سلسلة ردود الأفعال التي يستثيرها. ولكن سلسلة الردود هاته تمثل استعمالات لامتناهية للنص، وليس مجموع التأويلات القائمة على حيثيات مقبولة حول قصد هذا النص (بإمكاننا مثلاً تأجيج النار في المدخنة، بأن نُلقي فيها الإنجيل عوض الخشب).

والحاصل كيف يمكن البرهنة على أنّ الحيثيات الخاصة بنص ما هي حيثيات مقبولة؟ إن الطريقة الوحيدة للقيام بذلك تكمن في تطبيقها على النص باعتباره كلّاً منسجماً. يتعلق الأمر بفكرة قديمة مصدرها القديس أوغيستينوس (العقيدة المسيحية): يمكن قبول كل تأويل يَنْصَبُّ على جزئية من نص ما، شريطة أن يؤكده جزء آخر من النص نفسه، ويجب في الحالة المعاكسة رفضه. وبهذا المعنى، فإن الانسجام النصي الداخلي يتحكم في اندفاع القارئ (وبغير ذلك لا يمكن التحكم فيه).

فلنأخذ على سبيل المثال نصاً يشجع، من خلال قصده وبرنامجه، التأويلات الأكثر جرأة: *Finnegans Wake*. نشرت مجلة *A Wake Newslitter* في الستينيات سجالاً حول الإيحاءات التاريخية المبنية على وقائع يمكن العثور عليها في *Finnegans Wake* من قبيل الإحالات على كلمة Anschluss (الإلحاق) وعلى معاهدات ميونيخ التي وقعت في أيلول/ سبتمبر 1938[1]. ويؤكد ناتان هالبر، من أجل دحض هذه التأويلات، أن كلمة *Anschluss* تمتلك أيضاً معنى يومياً لا علاقة له بالسياسة (من قبيل اتصال أو

(1) Philippe L. Graham, «Late Historical Events», in *A wake Newslitter* (octobre 1964), pp. 13-14; Nathan Halper, «Notes on Late Historical Events», in *A wake Newslitter* (octobre 1965), pp. 15-16.

احتواء)، وأن القراءة السياسية **لا يجيزها السياق**. ومن أجل البرهنة على أنه من السهل أن نجد ما نشاء في نص *Finnegans Wake* اختار هالبر مثال كلمة «بيريا Beria». فاعتمد في ذلك على ما ورد في بداية «The Tale of the Ondt and the Gracehoper» (حكاية **الصرار والنملة**)، ومنها العبارة «so vi et!»[1]، معتبراً أن بالإمكان ربطها بالمجتمع الشيوعي للنمل. صفحة بعد ذلك، يسجل إحالة على كلمة «berial» التي تبدو، في الوهلة الأولى، أنها مشتقة من *burial* (الدفن). هل يتعلق الأمر بالإحالة على الوزير السوفييتي لافرانتي بوفلوفيتش بيريا؟ ولكن بيريا كان مجهولاً في الغرب إلى حدود 9 كانون الأول/ ديسمبر 1938، التاريخ الذي عُين فيه على رأس NKVD[2] (وقبل ذلك لم يكن سوى إطار بسيط في الدولة)، في تلك السنة كان مخطوط جويس في المطبعة. هذا مع العلم أن كلمة «berial» كانت موجودة قبل ذلك في نسخة 1929 المنشورة في مجلة *Transition 12*. يبدو أن المسألة قد حُلَّت بموجب حجج خارجية، حتى وإن كان بعض المؤولين مستعدين أن يسندوا إلى جويس سلطة تنبؤية، أي القدرة على التنبؤ بالارتقاء السياسي لبيريا. إن الأمر مثير للسخرية، ولكن المتعصبين لجويس قادرون أحياناً على قول أكثر الأشياء تفاهة.

---

(1) so vi et هي في الأصل تقطيع لكلمة soviet التي تعني بالروسية المجالس في النظام السوفييتي. (المترجم)

(2) حروف تختصر باللغة الروسية ما يمكن ترجمته إلى العربية: «شرطة الشعب في الشؤون الداخلية»، ويتعلق الأمر بجهاز أمني أنشئ سنة 1934 ليصبح سنة 1954 الجهاز الأمني الشهير ال ك ج ب. (المترجم)

إن الأهمية مستمدة دائماً من الحجج الداخلية، أي الحجج النصية. وقد لاحظ روث فان فول، في ظهور لاحق له في *A Wake Newslitter*، أنه بالإمكان فهم «so vi et» باعتبارها طريقة في قول «آمين» (*so be it*) عند بعض أعضاء الجماعات ذات المنحى الديني التسلطي، وألاّ يكون سياق هذه الصفحات سياسياً، بل إنجيلي، وأن يصرح أوندت الصرار: «واسع كما هي مملكة بيبي «Beppy»، فإن سلطاني سيزهر!»، ويمكن أن يكون بيبي تصغيراً إيطالياً لاسم يوسف، وأن يكون «berial» تلميحاً ضمنياً إلى يوسف في العهد القديم ابن يعقوب وراحيل الذي «دفن» مجازياً مرتين: في البئر وفي السجن، وأن يكون يوسف قد أنجب إفرايم الذي كان له ولد اسمه بيرياه (Chronique 23, 10)، وأن لأخ يوسف عشير ابناً يسمى بيريا (التكوين 30، 45) وهكذا إلى ما لا نهاية.

إن النص جهاز، الغاية منه إنتاج قارئ خاص به. وهذا القارئ ليس شخصاً قادراً على طرح تخمينات تكون وحدها دون غيرها جيدة: الأمر على العكس من ذلك، يمكن للنص أن يتوقع قارئاً نموذجياً له الحق في إسقاط تخمينات لا متناهية. إن القارئ الفعلي هو مجرد ممثل يقدِّم تخمينات حول نوعية القارئ المثالي الذي يفترضه النص. فبما أن قصد النص هو بالأساس إنتاج قارئ نموذجي قادر على تقديم تخمينات حوله، فإن مهمة القارئ النموذجي تكمن في تصوُّر مؤلف نموذجي لن يكون هو المؤلف الفعلي الذي يتطابق في نهاية التحليل مع قصد النص.

إن التعرُّف على قصد النص هو تعرف على استراتيجية سميائية. ويمكن في بعض الأحيان الإمساك بهذه الاستراتيجية انطلاقاً من أعراف أسلوبية سائدة. فإذا بدأت قصة ما بـ: «حدث ذات مرة»، فلديّ أسباب جيدة لكي أتصور أن الأمر يتعلق بقصة خرافية، وأن القارئ النموذجي الموحى به والمفترض هو طفل (أو راشد يرغب في أن يتصرف تصرفاً طفولياً). بطبيعة الحال، يمكن لهذه العبارة: «حدث ذات يوم» أن تتضمن نَفَساً ساخراً، وفي هذه الحالة، فإن النص الذي سيأتي يجب أن يكون موضوعاً لقراءة دقيقة. ومع ذلك، فإن الأهم في هذا هو أنّ النص أوهمنا بأنه يبدأ بداية الخرافات، حتى وإن كان من الجلي أن الغاية كانت هي هذه القراءة بالذات.

فعندما نُلقي بكتاب إلى التداول كما نضع رسالة في قنينة - وهذا يحدث للشعر والرواية ويحدث لـ **نقد العقل الخالص** أيضاً لإيمانويل كانط - بعبارة أخرى، عندما يتم إنتاج نص ما لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء، لا لكي يقرأه قارئ بعينه، فإنّ المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية منظوراً إليها باعتبارها موروثاً اجتماعياً. وفي تصورنا لا يحيل الإرث الاجتماعي على لغة بعينها باعتبارها نسقاً من القواعد فقط، بل يتَّسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص، بما في ذلك هذا النص الذي بين يدي القارئ الآن.

يجب أن يأخذ فعل القراءة بعين الاعتبار مجموع هذه العناصر، حتى وإن استحال على قارئ واحد استيعابها كلها. وعلى هذا الأساس، فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يُقرأ قراءة اقتصادية، أي بطريقة تعمِّق من فهمه ومن المتعة التي يمنحها بالاستعانة بسياق ما.

إن القارئ النموذجي لقصة ما ليس هو القارئ الفعلي. القارئ الفعلي هو أنتم، أنا وأياً آخر وهو يقرأ نصاً ما. يمكن للقرّاء الفعليين أن يقرؤوا بطرق متنوعة، ولا وجود لقانون يعلمهم كيف يقرؤون، ذلك أنهم يستخدمون النص كما يستخدمون سيارة من أجل ممارسة أهوائهم، تلك التي يكون مصدرها خارج النص، أو تلك التي يستثيرها صدفة.

واسمحوا لي أن أصف لكم بعض الوضعيات المسلية التي تصرَّف فيها أحد قرائي باعتباره قارئاً نموذجياً، لا باعتباره قارئاً فعلياً: بعد صدور روايتي الثانية، كتب إليّ أحد أصدقاء طفولتي الذي لم أكن قد رأيته منذ سنوات كثيرة قائلاً: «العزيز أمبرتو لا أعتقد أني رويت لك القصة الحزينة لعمي وعمتي لكي تفشي سرّ ذلك وتستعملها في روايتك». صحيح أنني أروي في كتابي بعض الحلقات من أبطالها العم شارل والعمة كاترين، وهما من أقارب البطل في رواية جاكوبو بيلبو. وصحيح أيضاً أن هذين الشخصين وُجِدا فعلاً. لقد أدخلت بعض التغييرات لأحكي قصة طفولتي مشيراً إلى عمي وعمتي باسمين مختلفين عمّا هو عليه الأمر في الرواية. ولقد أجبت صديقي قائلاً: إن العم شارل والعمة كاترين

كانا من أقاربي لا من أقاربك (وبناء عليه فالحقوق محفوظة لي وليس لك)، هذا فضلاً عن أنني لم أكن أعرف أنّ لك عمّاً وعمة. واعتذر صديقي: لقد استهوته القصة إلى درجة اعتقد التعرف على أشياء وقعت لعمه وعمته. وهو أمر ليس مستحيلاً، ذلك أن مآسي كثيرة مشابهة وقعت في زمن الحرب (الفترة التي استحضرتها من ذكرياتي) لحقت أعماماً وعمات.

ماذا وقع لصديقي؟ لقد بحث في قصتي عن شيء من صُلب ذكرياته الشخصية. وعوض أن يؤول نصّي قام باستعماله. وليس محرماً استعمال نص ما من أجل الحلم، وهو أمر نقوم به دائماً، ولكن الأمر لا يتعلق بقضية خاصة. إن استعمال نص بهذه الطريقة، معناه أنك تتحرك داخله كما لو أن الأمر يتعلق بمذكرات خاصة.

إن اللعبة تقتضي وجود قواعد، والقارئ النموذجي هو المستعدّ لتطبيقها. لقد نسي صديقي اسم اللعبة فخلق تراكباً بين انتظاراته الخاصة باعتباره قارئاً فعلياً، وبين انتظارات يتوقّعها من قارئ نموذجي.

في الفصل 115 من روايتي **بندول فوكو**، يخرج كاسوبون في الليلة 23/ 24 من حزيران/ يونيو بعد أن قضى ليلة جهنمية في معهد الفنون والمهن، للتسكع في باريس وقد أصابه مسّ من الجنون، فجاب زنقة سان مارتان، واخترق «زنقة الدببة» ليصل إلى مركز بومبيدو ثم إلى كنيسة القديسة ميري، وجاب العديد من الأزقة قبل أن يصل إلى ساحة ليفوج.

وكما قلت ذلك من قبل، فإنني من أجل كتابة هذا الفصل، سلكت السبيل ذاته لليالي متعددة، وبحوزتي آلة تسجيل صوتي،

أسجِّل فيها كل انطباعاتي (وهنا أكشف عن طريقتي باعتباري مؤلفاً فعلياً)، بل قمت بأكثر من ذلك، لقد كنت مهتماً كثيراً بمعرفة ما إذا كان القمر في تلك الليلة بادياً في السماء، وفي أي موقع سيكون خلال ساعات الليل المتتالية، فاستعنت بحاسوبي الذي يتوفر على برنامج قادر على رسم أديم السماء في كل فترات السنة، وفي أي ساعة ضمن خطَّي العرض أو الطول، واكتشفت أن تلك الليلة كانت ليلة مقمرة، وكان بإمكان شخصيتي رؤيته، وهو تائه، من مواقع مختلفة في فترات متعددة. وإذا كنت قد فعلتُ ذلك، فإنني لم أكن أرغب في تقليد زولا، ولكنني فعلت ذلك (كما قلت ذلك أعلاه) فقط لأنني، وأنا أروي، أحبّ أن تكون الفضاءات التي أتحدث عنها حاضرة أمامي.

وبعد صدور الرواية، توصلت برسالة من شخص يبدو أنه ذهب إلى المكتبة الوطنية لكي يقرأ كل الجرائد الصادرة يوم 24 حزيران/ يونيو 1984، واكتشف أنّ حريقاً شب في زنقة ريومور بعد منتصف الليل (التي لم أذكرها بالاسم ولكنها تتقاطع فعلاً مع زنقة سان مارتان)، في الساعة التي كان فيها كاسوبون يمر من هذا الشارع، وهو حريق مهول، كما يدلّ على ذلك اهتمام الصحافة به. وسألني القارئ لماذا لم ير كاسبون هذا الحريق؟

ولقد أجبته مازحاً: قد يكون كاسوبون رأى الحريق، ولكنه لم يرَ داعياً لإخباري بذلك، ربما لأسباب غامضة، وهو أمر عاد في رواية مليئة بالأسرار الصحيحة والمزيفة. وما زال الشكّ يساورني في أن هذا الرجل ما زال إلى حدّ الآن يتساءل لماذا تجاهل كاسوبون هذا الحريق؟ ليخلص إلى أنّ الأمر يتعلق بمؤامرة من

مؤامرات عبدة الهيكل. والحقيقة أنني قد لا أكون قد مررت عبر هذا الدوار في منتصف الليل، وأنني وصلت مباشرة قبل بداية الحريق أو بعد إطفائه. لا أدري. أعرف فقط أن قارئي استعمل نصي لغاياته الشخصية: كان يريد منه أن يكون مطابقاً في تفاصيله مع ما وقع في العالم الواقعي.

هناك قصة أخرى لها علاقة بالليلة نفسها. الفرق بينهما أن الأمر في الحالة التي أثَرْتها كان هناك قارئ مدقِّق يريد من قصتي أن تكون مطابقة للعالم الواقعي، أما حالة هذه الحكاية، فتشير إلى أن بعض القراء أرادوا أن يكون العالم الواقعي متطابقاً مع عالمي التخييلي، وهو أمر مختلف ومُجْد.

زارني طالبان من مدرسة الفنون والمهن وقدّما لي ألبوماً من الصور يُعيد بناء مسار شخصية كاسوبون، بحيث قاما بتصوير كل الأماكن التي أشرت إليها في الوقت نفسه من تلك الليلة؛ بل قاما بأكثر من ذلك، فبما أنني أشرت في الفصل 115 إلى أن كاسوبون خرج من بالوعة ودخل إلى بار شرقي من خلال دور تحتي، وكان البار مليئاً بزبناء يتصببون عرقاً، ومليئاً بالكباب المشحم وأكياس الجعة، فإن هذين الطالبين دخلا هذه الحانة والتقطا صوراً داخلها. والحال أن هذه الحانة لا أعرفها، لقد خلقتها خلقاً، وأنا أفكر في الحانات الموجودة في هذه المنطقة، التي أصفها في روايتي. لم يتبن الطالبان موقع قارئ نموذجي مهموم بمواقف قارئ فعلي يريد أن يتأكَّد هل روايتي تصف حقاً باريس الحقيقية. إنهما كانا، على العكس من ذلك، يودان تحويل باريس، باريس «الحقيقية»، إلى فضاء لراويتي. وبالفعل لم يختارا من بين كل ما

يمكن أن يوجد في هذه المدينة سوى المظاهر التي يوفرها نصي.

وكم كنت أعتقد أن الحانة من اختراعي، في حين أنها كانت موجودة فعلاً. ومن زاوية وجودها، فإن قصد القارئ الفعلي يصبح خارج السياق. فعادة ما يقول المؤلفون أشياء دون أن يعوا ذلك؛ وردود أفعال قرائهم وحدها تكشف لهم ما قالوه.

ولكن مع ذلك، هناك حالة قد تفيدنا في مساءلة مقاصد القارئ الفعلي، وهي عندما يكون المؤلف على قيد الحياة، وحيث يكون النقاد قد قاموا بتأويلاتهم للنص، وحيث يمكن أن نسأل المؤلف باعتباره شخصاً فعلياً إلى أي حدٍّ كان واعياً بتعددية التأويلات التي أعطيت لنصه. حينها لن يستخدم جوابه من أجل التصديق على تأويلات النص، بل من أجل الكشف عن التفاوت بين مقاصده ومقاصد النص. إن الغاية من التجربة ليست نقدية، بل نظرية.

وفي الأخير، هناك حالة يكون فيها المؤلف منظراً أيضاً للنصوص. وفي هذا السياق يمكن أن يُجيب بطريقتين مختلفتين: يمكن أن يكون جوابه: «ليس ذاك ما كنت أودّ قوله، ولكنني أعترف أن النص يشير إلى هذا، وأشكر القارئ الذي نبهني إلى ذلك»؛ أو: «بغض النظر عن أني لم أكن أودّ قول ذلك، أعتقد أن القارئ العاقل لا يمكنه أن يقبل بتأويل من هذا النوع، لأنه تأويل غير اقتصادي».

ولنأخذ بعض الحالات التي كنت فيها مجبراً، باعتباري مؤلفاً حقيقياً، على تصديق القارئ الذي كان وثيق الصلة بقصد النص.

قلت في كتابي حاشية على اسم الوردة إني شعرت بارتياح عارم وأنا أطلع على إشارة تُحيل على كلمة لغيوم باسكرفيل (Guillaume de Baskerville) في نهاية المحاكمة في الفصل المعنون بـ«اليوم الخامس، نون»، فقد سأله أدزو: «ما الشيء الذي تخشاه أكثر في الطهارة؟»، فأجاب ويليام «العجلة». لقد أحببت هاتين الجملتين (وما زلت أحبهما). إلا أنّ هناك قارئاً آخر لاحظ أن برنار غي يقول في الصفحة نفسها، وهو يهدد القيِّم على الدير بالتعذيب: «إن العدالة لا تكترث للعجلة، كما يدّعي ذلك الحَواري المزيف، ولعدالة الله متسع من الوقت». فقد سألني القارئ، وكان على حق، عن طبيعة العلاقة بين «العجلة» التي كان يخشاها غيوم، والعجلة الأخرى، كما وردت في حديث برنار. ولم أكن قادراً على الإجابة.

والواقع، أن الحوار الذي دار بين غيوم وأدزو لا وجود له في المخطوط، لقد أضَفته بعد ذلك لخلق نوع من التوازن في بناء الرواية. لقد كنت في حاجة إلى إدخال فقرة قبل أن أعطي برنار الكلمة من جديد. والحال أنني وأنا أجعل غيوم كارهاً للعجلة (بكثير من الاقتناع، وهو ما جعلني أحبّ هذه الإجابة)، نسيت كلياً أنّ برنار تحدث قبل هذا عن «العجلة».

فإذا أعدنا قراءة ردّ برنار[1] دون الاهتمام بردّ غيوم، فإن الأمر لا يعدو كونه طريقة في الكلام كتلك التي تُستعمل في المحاكم

(1) برنار وأدزو وغيوم، ثلاث شخصيات رئيسة في رواية أمبرتو إيكو اسم الوردة. (المترجم)

الإيطالية، أي عبارة من نوع «كلنا متساوون أمام القانون». وللأسف، فإن وجود كلمة «العجلة» التي يتحدث عنها غيوم في السياق نفسه الذي وردت فيه عند برنار خلق أثراً معنوياً ما. ومن حقّ القارئ أن يتساءل هل يتحدث الرجلان عن الشيء نفسه؟ هل فظاعة العجلة التي يعبِّر عنها غيوم لا تختلف كثيراً عن فظاعة العجلة عند برنار؟ لقد قُضي الأمر، فالنص قد أنتج وقعه المعنوي الخاص. وسواء أردت ذلك أم لا، فإنني في الحالتين معاً أمام سؤال، بل أمام استفزاز غامض. إني أشعر بحرج في تأويل ما حدث، حتى وإن كنت مقتنعاً بوجود دلالة مخبّأة في مكان ما لهذا الأمر (وربما دلالات).

إن كاتباً اختار **اسم الوردة** عنواناً لكتابه، لا بد أن يكون مستعداً لمواجهة كلّ التأويلات الممكنة لهذا العنوان. لقد قلت، وأنا أتحدث من موقع المؤلف الفعلي، إني اخترت هذا العنوان لأترك للقارئ كامل الحرية: «إن الوردة صورة رمزية لها من الدلالات ما يجعلها فاقدة لكل معنى: الوردة الصوفية، والوردة عاشت كل ما تعيشه الورود، حرب الوردتين، إن الوردة هي الوردة هي الوردة هي الوردة، وردة الصليب، أشكرك على هذه الورود، الحياة المليئة بالورود. . .»

إلى هذا يُضاف ما اكتشفه أحدهم من أن بعض المخطوطات البدائية لـ *De Contemptu Mundi* لـ Bernard de Morlay، الذي استعرت منه مقطوعتي: «قديماً كان مَجْد الوردة في اسمها، ونحن لا نحتفظ سوى بأسماء فارغة»، كانت تقول: «كان مجد روما

قديماً في اسمها»، وهو ما يبدو منسجماً مع الأجزاء الأخرى من القصيدة التي تشير إلى بابل المفقودة. وهكذا، فإن عنوان روايتي كان من الممكن أن يكون «اسم روما»، لو أني صادفت صيغة أخرى لقصيدة مورلاي، (مع ما قد يحيل عليه هذا الاسم من وقع فاشستي).

ولكن النص يتحدث عن **اسم الوردة**. وعلى هذا الأساس أدركت جيداً أنه كان من الصعب جداً إيقاف هذا السيل من الإيحاءات التي وَلَّدَتْها هذه الكلمة. وربما كنت أتمنى أن أفتح الأبواب واسعة أمام قراءات كثيرة يستحيل معها أن تكون إحداها كافية، لكنني لم أحصل إلا على سلسلة هائلة من التأويلات التي لا يمكن تفاديها. ومع ذلك، فإن النص يتداوله الناس، وما على الكاتب الفعلي إلا السكوت.

لقد أطلقت على إحدى شخصيات روايتي **بندول فوكو** اسم كاسوبون (Casaubon) وكنت حينها أفكر في إسحاق دو كاسوبون (Issac de Casaubon) الذي برهن على أنّ المتن الهرمسي كان متناً مزيفاً. وقد نلاحظ، أثناء قراءة **بندول فوكو**، وجود تناظر بين ما فهمه الفيلولوجي الكبير وما ستدركه شخصيتي. لقد كنت واعياً بأن قلة قليلة من القراء ستصل إلى التقاط هذا التلميح، ولكنني كنت واعياً أيضاً بأن ذلك ليس ضرورياً ضمن الاستراتيجية النصية (أودّ القول إنه بالإمكان قراءة الرواية وفهم كاسوبون الوارد في الرواية مع إهمال كاسوبون التاريخي - وهناك بعض الكتّاب يسرِّبون مثل هذه الأشياء إرضاء لقلة من القراء الحُذاق).

لقد اكتشفت قبل أن أنهي روايتي، من طريق الصدفة، أن كاسوبون كان شخصية من شخصيات الميدلمارش «*Middlemarch*»، لجورج إليوت، وهو كتاب كنت قد قرأته منذ سنوات، ولا يشكل أي أهمية في حياتي. والأمر يتعلق بحالة أودّ معها، باعتباري مؤلفاً نموذجياً، أن أبذل جهداً لكي أستبعد أي إحالة على جورج إليوت. ففي الفصل العاشر من الترجمة الإنجليزية، نقرأ الحوار الآتي بين بيلبو وكاسوبون:

« - بالمناسبة، ما اسمك؟

- كاسوبون

- كاسوبون! أليس هذا اسم شخصية من شخصيات الميدلمارش؟

- لست أدري، ومع ذلك، فإنه كان أيضاً فيلولوجياً من عصر النهضة في ما أعتقد، وعلى أي حال فهو ليس من أقاربي».

ولقد بذلت كل ما في وسعي، لكي أتجنب ما كنت أعتبره إحالة على ماري آن إيفانس (Mary Ann Evans)، إلا أن أحد القراء الحذاق، ويتعلق الأمر بـ دافيد روباي (David Robey)، لاحظ - ولم يكن ذلك بمحض الصدفة - أن كاسوبون، في كتاب جورج إليوت **الميدلمارش**، كتب هو نفسه كتاباً أسماه **مفتاح لكل الأساطير**[1]. وعلّي، من موقع القارئ النموذجي، قبول هذا التلميح. إن النص، وكذا المعرفة الموسوعية، يدفعان القارئ إلى البحث عن هذا الرابط. إنْ له معنى. وآسف هنا للمؤلف الفعلي الذي لم يكن حاذقاً كقرائه.

---

(1) *A Key to All Mythologies*

وفي الاتجاه نفسه، فإن روايتي كانت تحمل عنوان: **بندول فوكو**، ويعود ذلك إلى سبب واحد هو أن البندول من صنع فوكو. ولو أن هذا البندول كان من صنع فرانكلين لأطلقت عليه بندول فرانكلين. ولقد كنت هذه المرة واعياً، أنه سيكون هناك من يرى في الاسم تلميحاً إلى ميشال فوكو: فشخصياتي مهوسة بالتناظرات، وفوكو كتب عن إبدال المماثلة. ولم أكن، ككاتب فعلي، راضياً على وجود رابط من هذا النوع. ذلك أن الأمر يوحي بنوع من الدعابة لا بموقف جاد. إلا أن البندول الذي اخترعه ليون كان هو بطل قصتي، ولم يكن بإمكاني تغيير العنوان. كنت أتمنى ألا يقيم قارئي النموذجي أي رابط سطحي مع ميشال. ولكن الكثير من القراء المميزين رأوا في الرواية ما كنت أخشاه. إن النص حاضر بيننا، وربما كانوا على حق، وربما كنت مسؤولاً عن هذه الدعابة السطحية، وربما لم تكن الدعابة سطحية كما اعتقدت، لست أدري. لقد خرج الأمر من بين يدي.

ولنبحث الآن في حالات أخرى: تلك التي قد أكون نسيت فيها مقاصدي الأولى وأنا أتصرف كقارئ نموذجي وأصدق على نصي، ولكن يحق لي، ككل كائن إنساني، أن أرفض تأويلات لا تبدو لي أنها اقتصادية.

لقد كتبت إيلينا قبل أن تترجم **اسم الوردة** (مع ماستريا) إلى الروسية مقالاً مطولاً حول الكتاب[1] أشارت فيه إلى وجود كتاب

---

(1) Elena Kostukovitch, «Umberto Eco: Imja Rosi» in *Sovriemiennaja bodoziestviennaja litteratura za rubiezom*, 5 (1982), p 191 sqq.

لإميل هونريو يحمل عنوان **وردة براديسلافا** (1946). وهناك في هذا الكتاب بحث عن مخطوط ما، وعن حريق خزانة من الكتب. وتدور أحداث القصة في براغ. وفي بداية روايتي هناك حديث عن براغ. وبالإضافة إلى ذلك، فإن أحد العاملين في الخزانة يُدعى بيرانجي ويسمى أحد العاملين في خزانة هونريو بيرنيار.

لم أقرأ أبداً رواية هونريو، وكنت أجهل وجودها. بالتأكيد اطَّلعت على تأويلات قام بها نقاد تكشف عن بعض المصادر التي كنت واعياً بها أشدّ الوعي. وسعدت وأنا أراهم يكتشفون، بحنكة، ما كنت قد خبأته في ثنايا الرواية لأوجِّههم للبحث عنه من قبيل أن سيرونوس زايتبلوم وأدريان في **الدكتور فاوست** لتوماس مان، شكلا نموذجا للعلاقة بين غيوم وأدزو في روايتي اسم الوردة. ولكن قرائي نبهوني إلى مصادر لم أسمع عنها أبداً، وسعدت لفكرة أن هناك من يعتقد أنني أحلت عليها بشكل موسوعي (لقد أخبرني أحد القروسطيين الشباب أن كاسيودوروس يشير إلى عامل أعمى كان يشتغل في الخزانة في القرن السادس الميلادي).

وقرأت تحاليل نقدية يشير فيها أصحابها إلى وجود تأثيرات لم أكن واعياً بها أثناء كتابتي للرواية، إلا أنني قد أكون قرأتها بكل تأكيد في شبابي، ومارست علي تأثيراً بشكل لاشعوري. مثلاً قال لي صديقي جيورجيو سالي قد يكون من بين قراءاتي القديمة روايات ديميتري ميروسكوفسكي، واعترفت له بصحة ذلك.

ومن زاوية نظر قارئ محايد لرواية: **اسم الوردة** (ولنترك جانباً كوني مؤلفاً)، فإن حجّة هيلينا لا تثبت شيئاً مهماً. إن البحث عن

مخطوط، وكذا الإحالة على حريق خزانة، يُعدَّان من الثيمات العادية في الأدب. وبإمكاني الإحالة على الكثير من الكتب التي تناولت هذه الثيمات. صحيح أنني ذكرت براغ في بداية القصة، ولكن لأفترض أني ذكرت بودابيست! فلا أعتقد أن هذا سيغير من الأمر شيئاً. فبراغ لا تؤدي أي دور في القصة.

وبالمناسبة أذكر أن رواية **اسم الوردة** عندما ترجمت في بعض بلدان أوروبا الشرقية (قبل ترجمة هيلينا بكثير) اتصل بي أكثر من مترجم قائلاً إنه من الصعب جداً أن نذكر في بداية الرواية الغزو الروسي لتشكسلوفاكيا، فهذه الإحالة قد تجلب لنا بعض المتاعب. وقلت لهم إني لا أوافق أبداً على أي تغيير يلحق النص. وإذا كانت هناك رقابة فالمسؤولية ستعود إلى الناشر، وأردفتُ على سبيل المزاح: «لقد وضعت براغ في بداية الرواية، لأنها تعدُّ إحدى مدني السحرية، ولكني أحب أيضاً دوبلان، فضعوا دوبلان عوض براغ، فهذا لن يغير من الأمر شيئاً»، فردوا قائلين: «ولكن الروس لم يغزوا دوبلان»، وأجبت: «أنا لست مسؤولاً عن ذلك».

أما وجود بيرونجي وبيرغنان فقد يكون ذلك من باب الصدفة. ومهما يكن من أمر، فبإمكان القارئ النموذجي أن يتصور بأن أربع صدف (المخطوط والحريق وبراغ وبيرونجي) تشكِّل واقعة هامة، وباعتباري مؤلِّفاً فعلياً فلا حقّ لي في الاحتجاج. وبالمناسبة عثرت مؤخراً على نسخة من رواية هونريو واكتشفت أنّ اسم القيِّم على المكتبة لم يكن بيرنغار، بل بيرنهار، بيرنهار مار. قد يكون كوستيكوفيتش استند إلى طبعة روسية، وقد لا يكون الانتقال من حروف لغة إلى أخرى انتقالاً موفقاً. يبقى أن أشير إلى أن واحدة

من هذه الصدف الغريبة قد تم استبعادها، وبإمكان قارئي النموذجي أن يستريح قليلاً.

ولكن هيلينا لم تقف عند هذه الملاحظات لكي تقيم روابط بين كتابي وكتاب هونريو. لقد كتبت قائلة: «إن المخطوط في رواية هونريو كان: **مذكرات كازانوفا**، ومن الصدف أن في روايتي شخصية ثانوية تدعى هوگ دونيوكاستل (Hugues de Newcastle) (في الصيغة الإيطالية Ugo di Novocastro وفي الترجمة الإنجليزية Hugh of Newcastle). والخلاصة عند هيلينا هي: «أن الانتقال من اسم إلى اسم هو وحده الذي يجعلنا قادرين على فهم شيء ما في **اسم الوردة**»».

ويمكنني، من موقع المؤلف الفعلي، القول إن دو نيوكاستل لم يكن من إبداعي، بل هو شخصية لها وجود في الأصول القروسطية التي استعنتُ بها، فهو لاهوتي إنجليزي: يحيل المشهد الخاص باللقاء الذي جمع بين الوفد الفرانسيسكي وممثلي البابا مباشرة على حوليات قروسطية من القرن الرابع عشر. والقارئ ليس مضطراً هنا لمعرفة كل ذلك، كما لا يمكنني أخذ موقفي في الاعتبار. ولكن من زاوية قارئ محايد، من حقي أن أعطي رأيي في المسألة. يجب القول في البداية إنه لا نوفوكاستروم ولا دو نيوكاستل يمكن أن يكونا ترجمة لـ كازانوفا الذي يترجم إلى: Newhouse، (إن معنى الاسم اللاتيني نوفاكاستروم، اشتقاقياً، هو «مدينة جديدة» أو «معسكر جديد»). وهكذا، فإن «نوفوكاستروم» و«نيوكاستل» يمكن أن يحيلا على كازانوفا، كما يمكن أن يحيلا على «نيوتن».

وهناك عناصر أخرى تثبت، من الناحية النصية، أن فرضيات هيلينا ليست قائمة على أسس صحيحة: أولاها، أن دو نيوكاستل لا يقوم سوى بدور ثانوي جداً في الرواية، ولا علاقة له بخزانة الكتب، ولو كان النص يرمي إلى خلق علاقة بين هوگ والخزانة (أو حتى بينه وبين المخطوط) لأكثر من العناصر الدالة على ذلك. إلا أنه لا يقول أي شيء عن هذه العلاقة. وثانيتها، أن كازانوفا كان - حسب الموسوعة المشتركة والمتداولة - عاشقاً محترفاً، كما كان إباحياً، في حين لا شيء في الرواية يشكِّك في فضيلة هوگ دو نوفاكاستروم. وثالثتها، لا وجود لأي إشارة واضحة بين مخطوط لكازانوفا ومخطوط لأرسطو، ولا وجود في النص لأي إشارة تجعل الإباحية فضيلة يجب الاعتزاز بها. وباعتباري قارئاً نموذجياً لروايتي أعتبر نفسي مؤهلاً للقول إن البحث عن إحالة على كازانوفا في روايتي لا يقود إلى أي شيء.

سألني قارئ ذات يوم - أثناء مناقشة - عمّا أقصده بالجملة الآتية: «إن أقصى درجات الطمأنينة النفسية هي امتلاك ما في حوزتك»، واحترت في أمري، وأقسمتُ له أنني لم أكتب أبداً هذه الجملة. لقد كنت متأكداً من ذلك لأسباب عديدة؛ منها أولاً، أنني لا أؤمن بأن الطمأنينة تكمن في امتلاك الفرد لما في حوزته، وسنوبي[1] نفسه لا يمكن أن يوافق على رأي تافه مثل هذا، وثانياً، لا أعتقد أن شخصية من القرون الوسطى يمكن أن تعتبر الطمأنينة

(1) سنوبي (Snoopy) شخصية من الرسوم المتحركة. (المترجم)

امتلاكاً لما هو موجود، فالطمأنينة في الروح القروسطية كانت مرتبطة بالمستقبل، ولا يمكن الوصول إليها إلا بعد عناء كبير. أكرِّر أنني لم أكتب هذه الجملة، ومع ذلك نظر إليّ هذا القارئ وكأني به يقول: ها هو كاتب عاجز عن تذكر ما كتب!

وبعد ذلك بزمن، عثرت على هذه الجملة. لقد كانت في ثنايا المشهد الذي يصف الاندفاع الإيروسي لـ أدزو داخل مطبخ الدير. يتكون هذا المشهد، كما يدرك ذلك أغبى قرائي، من سلسلة من الاستشهادات المأخوذة من نشيد الأناشيد ومن الصوفية القروسطية. وفي جميع الحالات، وحتى في حالة عجز القارئ عن كشف هذه الأصول، فبإمكانه معرفة أن هذه الصفحات ترسم لنا مشاعر شاب بعد أول تجربة جنسية له، وقد تكون آخرها. فإذا قرأنا الجملة ضمن هذا السياق (أعني السياق الخاص لنصّي، وليس السياق القروسطي)، فإننا سنكتشف أن الجملة تقول: «يا إلهي، عندما تُفتتن النفس، تصبح الفضيلة هي أن تحب ما ترى (أليس كذلك)، إنّ أعلى درجات الطمأنينة هي امتلاك ما لديك، حينها تُغرف الحياة السعيدة من ينبوعها».

وهكذا، فإن الطمأنينة هي أن يكون لديك ما هو لك، ليس في كل الحالات، وفي كل لحظة من لحظات الحياة، بل لحظة الرؤية ولحظة الافتتان فقط. إن الأمر يتعلق بحالة لا ضرورة فيها لمعرفة قصد الكاتب الفعلي: إن قصد النص واضح، وإذا كان للكلمات في الإنجليزية من معنى متعارف عليه، فإن معنى النص لا يقول ما اعتقد القارئ أنه قرأه؛ ربما كان منساقاً في ذلك وراء هواه ومزاجه. فما بين قصد الكاتب الصعب الإدراك، وبين قصد

القارئ، هناك القصد الشفّاف للنص الذي يدحض كل تأويل هش.

لقد استمتعت كثيراً بقراءة كتاب روبير فليسنير: **وردة باسم آخر: نظرة عامة حول الورود الأدبية من شكسبير إلى إيكو**[1]. وأتمنى أن يسعد شكسبير لرؤية اسمه يُذكر مقروناً باسمي. فمن جملة الروابط التي كشف عنها هذا الكاتب بين وردتي وبين كل الورود الأخرى يشير إلى نقطة هامة: «لقد كان يرغب في تبيين» كيف اشتقَّت وردة إيكو من دراسة حول **نافال** لـ كونان دويل (Doyle Conan) الذي استفاد كثيراً من إعجاب كاف (Cuff) بالوردة في **صخرة القمر** لـ ويلكي كولينز[2].

أنا من المعجبين كثيراً بـ ويلكي كولينز، ولكني لا أتذكر (ولم تخطر على بالي أي ذكرى من ذلك أثناء كتابتي لروايتي) أن كاف (Cuff) هذا كان مهوساً بالورد. وأعتقد أني قرأت الأعمال الكاملة لأرتير كونان دويل، ولكني أعترف أني لم أقرأ *Adventure of the Naval Treaty*، وهذا لا أهمية له. ففي روايتي الكثير من الإحالات على شارلوك هولمز تجعل هذا الرابط ممكناً في النص. ومع ذلك، ورغم رحابة صدري، فإني أعتقد أن فليسنير يسقط في

---

(1) A rose by Another Name: *A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*

(2) Robert L. Fleissner, A Rose by Another Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco, West Cornwall, UK, Locust Hill Press, p. 139.

شباك التأويل المضاعف. فهو يحاول البرهنة على أن غيوم في اسم الوردة كان مهووساً، مثله مثل شارلوك هولمز، بالورود، ويستشهد بالمقطع الآتي:

««فرانجيل»، قال ذلك غيوم فجأة، وهو ينحني على شجيرة، لقد تعرَّف عليها، في فصل الشتاء هذا، من خلال بعض فروعها العارية، ويمكن أن نحضر مشروباً من قشرتها».

والغريب في الأمر أن فليسنير توقف عند كلمة «قشرة»، في حين أن النص لا يقف عند ذلك، فبعد الفاصلة نقرأ ما يأتي: «صالحة للبواسير». وللأمانة، فإن القارئ النموذجي لن يرى في Frangule إحالة على الوردة، وإلا أصبحت كل نبتة تحيل على الوردة.

لقد كتب جيوسي موسكا (Giosuè Musca) تحليلاً نقدياً عن روايتي الأخيرة أعتبره من أحسن النقود التي قرأت[1]. ومع ذلك، فإنه يعترف منذ البداية أن عادات شخصياتي أفسدته. ولهذا انطلق في قراءته بحثاً عن التناظرات. وقد استطاع، ببراعة فائقة، تحديد سلسلة من الاستشهادات والتناظرات الأسلوبية التي كنت أودّ أن يكتشفها القراء. كما أبان عن وجود مجموعة من الترابطات التي لم أكن أقصدها أبداً، ولكنها، مع ذلك، كانت ترابطات مقنعة. ولقد لعب دور القارئ المصاب بانفصام في الشخصية وهو يكتشف ترابطات أذهلتني، ولكنني لا أستطيع دحضها، حتى وإن كنت أدرك

(1) Giosuè Musca, «La camicia del nesso», in *Quaderni Medievali*, 27

أنها قد تضلِّل القارئ. مثال ذلك أن أسماء القيِّم أبي العافية، وكذا الشخصيات الثلاث الأخرى - بيلبو وكاسوبون وديوتافيلي - تحيل على السلسلة D C B A. ولن يجدي القول إنني لم أحسم في اسم القيِّم سوى مع نهاية الرواية. كنت قد منحته اسماً آخر غير هذا. وقد يعترض قرّائي مدَّعين أنني قد أكون غيرته بشكل لاواعي للحصول - تحديداً - على سلسلة أبجدية. ويبدو أن جاكوبو بيلبو كان يحب الويسكي، ولهذا فالحرفان الأولان من اسمه هما: J & B. ولن يجدي القول أيضاً إن اسمه كان في البداية استيفانو واستبدل بجاكوبو في آخر لحظة. والواقع، ليس هناك أي تلميح إلى الويسكي من نوع J & B.

إن الاعتراضات الوحيدة التي يمكن أن أقدمها، من موقع القارئ النموذجي، هي كالآتي: 1- إن السلسلة الأبجدية D C B A لا تكتسي، من الناحية النصية، أي أهمية، إذا كانت باقي الشخصيات لا تسير على منطق الأبجدية نفسه، إلى أن يصل إلى X وY وZ. و2- إن بيلبو يشرب أيضاً خمر المارتيني، وميولاته الكحولية الطفيفة لا تميزه أكثر من باقي السمات الأخرى.

وبالمقابل، أتّفق مع قارئي عندما يلاحظ أن سيزاري بافيسي (Pavese)، وهو كاتب أحببته كثيراً وما زلت، ولد في قرية اسمها سانتو ستيفانو بيلبو، وأن بيلبو الذي أتحدث عنه - وهو رجل من بييمونت (منطقة في إيطاليا) كان دائم الكآبة - يمكن أن يذكِّر من بعض الجوانب ببافيسي. صحيح أنني قضيت فترة من شبابي على ضفاف نهر بيلبو حيث عشت تجارب أسندتها إلى جاكوبو بيلبو (والقارئ النموذجي ليس ملزماً بمعرفة هذه التفاصيل).

بالتأكيد كل هذا حدث قبل أن أعلم بوجود سيزار بافيسي، وأنني غيرت اسمه الأصلي من ستيفانو بيلبو إلى جاكوبو بيلبو، لأنني لم أكن أريد لنصي أن يقيم رابطاً سهل المعاينة والإدراك مع حياة الروائي. ولكن ذلك لم يكن كافياً، ذلك أن قارئي كان له الحق في الربط بين بافيسي وجاكوبو بيلبو. وكان من الممكن أن يقوم بهذا الربط حتى ولو أطلقتُ عليه اسماً آخر.

لقد كان بالإمكان الإحالة على أمثلة عديدة من هذا النوع، ولكنني اكتفيت بالإحالة على أكثرها وضوحاً. فقد أسقطت من حسابي حالات أخرى أكثر تعقيداً ممّا سبق، لأنني خشيت أن أتورط أنا الآخر في سلسلة من التأويلات الفلسفية والجمالية. وأتمنى فقط أن يدرك الحاضرون، أني أدرجت المؤلف الفعلي في هذه اللعبة لغرض واحد: هو القول بلا جدوى آراء المؤلف وتأكيد حقوق النص.

وفي ختام هذه الملاحظات، أعترف أنني لم أكن رحيماً بالمؤلّف الفعلي. هناك حالة واحدة على الأقل تكون فيها شهادته ذات أهمية، لا من أجل فهم النص فهماً جيداً، بل من أجل فهم سيرورة الإبداع الفني. إنّ فهم هذه السيرورة معناه فهم كيف أن بعض الحلول النصية تفرض نفسها صدفة، كما لو أنها اكتشافات سعيدة، أو كما لو أنها نتاج ميكانيزم غير واعٍ. فمن الأهمية بمكان معرفة الفرق بين الاستراتيجية النصية، باعتبارها موضوعاً لسانياً - والأمر يتعلق بموضوع لساني يوجد الآن بين ناظري القراء النموذجيين، وهو الذي يبيح لهم أن يقدموا أحكاماً مستقلة عن

مقاصد المؤلف الفعلي - وبين القصة التي تشرح تطور هذا النص.

وهناك من الأمثلة السابقة ما يوضح ذلك. واسمحوا لي أن أقدِّم مثالين آخرين من طبيعة خاصة. وهما مثالان من حياتي الخاصة، ولا يمكن أن يكونا معادلاً نصياً لي، ولا علاقة لهما بقضايا التأويل. قد يكشف هذان المثالان فقط كيف أن نصاً أُنتج لكي يكون آلة مولِّدة للتأويلات، هو وليد مادة لا علاقة لها بالأدب، أو لم تتبلور بعد داخلها بهذه الصفة.

الحكاية الأولى: لقد كان كاسوبون في **بندول فوكو** عاشقاً لفتاة برازيلية اسمها أمبارو (Amparo)، ولقد رأى فيها جيوسي موسكا إحالة (هي في الواقع مزحة) على أندريه ماري أمبير الذي درس القوة المغناطيسية بين تيارين. لقد كان جيوسي حاذقاً أكثر من اللازم. لا أتذكر لماذا اخترت هذا الاسم، لقد أدركت في ما بعد أنّ الاسم ليس برازيلياً، ولقد كتبت في الفصل 23: «لم أفهم أبداً لماذا كان لأمبارو حفيدة الهولنديين، اسماً اسبانياً، فهؤلاء استوطنوا رِسيف واختلطوا بالهنود، والزنوج السودانيين، وكانت لهم مسحة جمايكية وثقافة باريسية». وهذا يعني أني نظرت إلى اسم أمبارو كما لو أنه آتٍ من خارج الرواية.

ولقد سألني أحد الأصدقاء بعد ظهور الرواية بشهور: لماذا أمبارو؟ أليس الاسم اسم جبل؟ وشرح لي بعد ذلك أن هناك أغنية تقول: *Guajira Guantanamera* تشير إلى جبل اسمه أمبارو. يا إلهي، إني أعرف هذه الأغنية جيداً، رغم أني لم أعُد أذكر كلمة واحدة من كلماتها. لقد غنّتها فتاة في أواسط الخمسينيات، وكنت مغرماً بهذه الفتاة. لقد كانت من أميركا اللاتينية، وكانت جميلة

جداً، ولم تكن برازيلية ولم تكن ماركسية، ولم تكن سوداء ولا هستيرية كما كانت أمبارو. ولكن من الواضح أني، وأنا أبتدع فتاة جذابة من أميركا اللاتينية، كنت لاشعورياً أفكر في صورتي الأخرى، صورة شبابي عندما كنت في سنّ كاسوبون. لقد فكّرت في هذه الأغنية، وبطريقة ما ظهر اسم أمبارو، الذي كنت نسيته تماماً، من لاشعوري وتسلل إلى الصفحة. لا تأثير لهذه القصة، على الإطلاق، في تأويل النص؛ ومع ذلك، فإن النص بُنِي انطلاقاً منها، فأمبارو هي أمبارو هي أمبارو هي أمبارو.

الحكاية الثانية: إن الذين قرؤوا **اسم الوردة** على علم بوجود مخطوط غريب يُقال إنه هو الكتاب الثاني لـ **شعرية** أرسطو، وقد دُهنت صفحات هذا المخطوط بالسمّ، ويوصف بالعبارات الآتية (الفصل الثاني، اليوم السابع، الليل): «قرأ الصفحة الأولى بصوت مرتفع، ثم توقف عن القراءة، كما لو أنه لا يكترث لمعرفة المزيد. تصفّح الصفحات الأخرى بعجالة، وبعد أن قلب عدة صفحات، بدأ يشعر بصعوبة في مواصلة ذلك، فالهامش الجانبي الأعلى وعلى امتداد كل حافة الكتاب، كانت الأوراق ملتصقة بعضها ببعض، كما يقع عندما يصبح الورق وسخاً نتيجة تعرضه لرطوبة شديدة».

لقد كتبت هذه السطور في نهاية سنة 1979. وأصبحت بعد سنوات من هذا التاريخ من هواة جمع الكتب النادرة. وقد يعود ذلك إلى أني بعد كتابة **اسم الوردة** أصبحتُ أتردد كثيراً على الخزانات (وأيضاً لتحسن وضعي المالي)، وأصبحت جمّاعاً للكتب النادرة. لقد كنت قبل هذا التاريخ أشتري كتباً نادرة، إلا أن ذلك لم يكن سوى من قبيل الصدفة، أو إذا كان ثمن الكتاب زهيداً.

ولم أصبح هاوياً جدِّياً إلا في العشرين سنة الأخيرة. وصفة «جدي» هنا تعني الاطِّلاع على الكاتالوگات المتخصِّصة، حيث يرفق كل كتاب بورقة تقنية تحدّد الثمن وكذا المعلومات التاريخية بالطبعات السابقة أو اللاحقة، مع وصف دقيق لحالة النسخة. كانت هذه المهمة تتطلب لغة تقنية خاصة ودقيقة: الأوراق التي بها ثقوب، وصفحات مصقولة، وصفحات شاحبة، وأخرى تنبعث منها رائحة شياط، وصفحات باهتة، وهوامش ممزقة، وورق مقوى، وخيوط ممزقة. . . إلخ.

وذات يوم، وبينما كنت أنقِّب في الرفوف العليا لخزانتي، اكتشفتُ وجود نسخة من **شعرية** أرسطو مرفقة بتعليقات أنطونيو ريكوبوني بادو، 1587. لقد نسيت نهائياً أن هذه النسخة كانت في خزانتي. لقد كان على الورقة الأولى إشارة إلى 1000، كتبت بقلم الرصاص، وهو ما يعني أنني اشتريتها بـ 1000 ليرة (ما يقابل الآن 50 سنتيماً من أورو). قد يكون ذلك منذ 20 سنة أو أكثر. تقول الكاتالوغات التي في حوزتي بأنها الطبعة الثانية، ولم تكن هذه الطبعة نادرة جداً، وهناك نسخة منها في المتحف البريطاني. ولكنني كنت فرحاً، مع ذلك، بامتلاكي لها، فمن الصعب العثور عليها. وفي جميع الحالات، فإن تعليقات ريكوبوني لم تكن متداولة بشكل واسع، ولا يُحال عليها كثيراً، مثلما هو الحال مع تعليقات روبيرتيلو وكاستيلفيترو.

وبدأتُ حينها أصوغ وصفي للمخطوط، لقد فتحت صفحة العنوان واكتشفت أن الطبعة مرفقة بملحق يقول: «وبهذا المعنى، فإن أصول فنّ الكوميديا في مجمله موجودة عند أرسطو»، وهو ما

يعني أن ريكوبوني حاول استعادة الكتاب الثاني المفقود من **الشعرية**. وعلى أي حال، فإن محاولته لم تكن الوحيدة. وتابعت تصفّحي للنسخة بهدف الاطلاع على وصفها الخارجي. وحدث لي ما حدث لـ زاتيسكي، كما يصفه عالم أعصاب سوفييتي يدعى أ. ر. لوريا: لقد فقد زاتيسكي هذا أثناء الحرب العالمية الثانية جزءاً من دماغه ومعه الذاكرة والقدرة على النطق. ومع ذلك، ظلَّ قادراً على الكتابة. لقد كانت يده تقذف على الورق معلومات لم يكن قادراً على التفكير فيها، وبدأ شيئاً فشيئاً يعيد بناء هويته من خلال قراءة ما يكتب.

وبالمثل، فقد كنت منهمكاً في الوصف، وأنا أحدِّق في الكتاب بشكل ميكانيكي تقني، عندما اكتشفت أني أعيد كتابة **اسم الوردة**. والفارق الوحيد هو أنه ابتداء من الصفحة 120 - حيث يبدأ **فن الكوميديا** - كانت الهوامش السفلى تبدو مهترئة، أما الباقي فظلَّ كما هو. كانت الصفحات رطبة وتنبعث منها رائحة شياط؛ وأصبحَت، في نهاية الكتاب، أكثر التصاقاً بعضها ببعض، كما لو أن مادّة دسمة مقزِّزة وُضِعت عليها.

لقد كان المخطوط الذي وصفته في الرواية بين يدي - في شكل مطبوع - منذ سنوات خلت في رفوف مكتبتي.

لا يتعلق الأمر بصدفة خارقة أو حتى بمعجزة. لقد اشتريت هذا الكتاب عندما كنت شاباً، وتصفحته وأدركتُ أنه في حالة سيئة ووضعته في مكان ما من الخزانة ونسيته نهائياً. ولكنني كنت، بما يشبه الكاميرا الداخلية، قد التقطت له صورة تسرَّبت إلى مجاهل

نفسي، إلى ما يشبه القبر، لتظهر فجأة (ولا أعرف سبب ذلك) أنا الذي اعتقدت أن الصورة من ابتكاري.

لا علاقة لهذه القصة، كما القصة الأولى أيضاً، بأي تأويل ممكن لنصّ **اسم الوردة**. والعبرة الوحيدة التي يمكن أن نستخلصها هي: لا يمكن سبر أغوار حياة المؤلفين الفعليين الخاصة بسهولة، وهي في ذلك شبيهة بنصوصهم. فبين ما يخفيه التاريخ الخاص بإنتاج نصٍّ ما، وبين متاهات قراءاته المقبلة، يمثل النص في ذاته حضوراً مكثفاً للمؤلف، أو هو بؤرة يجب أن نتشبث بها.

الفصل الثالث

ملاحظات حول الشخصيات التخييلية

«خلاصة القول، لقد كان دون كيشوت مهووساً بالقراءة، كان يقضي أيامه من الصباح إلى المساء، ومن المساء إلى الصباح يقرأ كتباً. لقد كان قليل النوم ويقرأ كثيراً لدرجة أنّ دماغه أصيب بالتكلس وانتهى مجنوناً. كان رأسه مملوءاً بكل ما يعثر عليه في الكتب: افتتان وصراع ومعارك وتحديات وجروح ولطف وحب وعذاب ومغامرات مستحيلة. وكان يؤمن بكل هذا النسيج من الاختراعات والغرائب، إلى درجة أنه كان يعتقد ألاّ وجود لشيء أصدق منها. وكان يقول لمن يهمه الأمر إن لو سيد رْوي دياز[1] يستحق دون شك شهرته، ولكنه لا يمكن أن يقارن نفسه بالفارس صاحب السيف البتّار، فقد شق هذا الفارس بضربة واحدة عملاقين متوحشين من الوسط. ولكنه كان يفضل عليه برنار ديكاربيو الذي أزهق روح رولان المسحور...»[2].

بعد نشري لروايتي **اسم الوردة**، أخبرني الكثير من القراء كتابة أنهم اكتشفوا الدير الذي دارت فيه أحداث قصتي وقاموا بزيارته.

---

(1) Le Cid Ruy Diaz.

(2) Cervantès, *Don Quichotte*, traduction Aline Schulman, Paris, Seuil.

وطلب مني آخرون معلومات إضافية حول المخطوط الذي أشير إليه في مقدِّمة الكتاب. وأعلنت، في هذه المقدمة ذاتها، أنني عثرت على مخطوط لا يحمل أي عنوان وهو لـ أتهاناس كيرشر[1] في خزانة للكتب القديمة ببوينيس إيريس. وقد كتب إليّ مؤخراً رجل ألماني (أي ما يقارب الثلاثين سنة بعد صدور روايتي) لكي يخبرني بأنه عثر على متجر للكتب القديمة في بوينيس إيريس حيث كان مخطوط كيرشر معروضاً. وتساءل ألا يمكن أن يكون المتجر والكتاب هما ذاتهما اللذين تتحدث عنهما الرواية.

لا فائدة من القول إنني اخترعت الموقع وطوبوغرافيا الدير (حتى وإن كانت الكثير من التفاصيل مستوحاة من بنايات حقيقية)؛ فالشروع في كتابة عمل تخييلي بالزعم أننا عثرنا على مخطوط قديم يعدُّ ثيمة قديمة مشهورة، إلى حدٍّ أنني عنونت مقدمتي: «مخطوط بطبيعة الحال»، كما أشرت إلى ذلك أعلاه؛ ولم يكن كتاب كيرشر والمتجر الغريب للكتب القديمة سوى من اختراعي أيضاً.

إن الذين كلَّفوا أنفسهم عناء البحث عن الدير الحقيقي والمخطوط الحقيقي هم بالتأكيد قراء سذَّج، والقليل منهم تعرفوا، بحكم الأعراف الأدبية، على كتابي صدفة، بعد مشاهدتهم للفيلم. ولكن الألماني الذي تحدَّثت عنه قبل قليل، وهو في ما يبدو من المتردِّدين على متاجر الكتب القديمة ويعرف كيرشر، هو بالتأكيد رجل مثقف، من الذين ألفوا الكتب والمطبوعات. ويبدو أن الكثير

(1) Kircher Athanase 1601-1680: رجل دين ألماني، ويعدّ من أهم المفكرين الموسوعيين في العصر الباروكي. (المترجم)

من القراء، كيفما كان مستواهم الثقافي، إما أنهم غير قادرين على التمييز بين الواقع والتخييل، وإما أنهم لا يستطيعون فعل ذلك. إنهم ينظرون بجدية إلى شخصيات التخييل كما لو أنها كائنات واقعية.

هناك تعليق آخر حول هذا التمييز (أو غيابه) نجده في رواية **بندول فوكو**. فبعد أن شارك جاكوبو بيلبو في طقس خيميائي شبيه بالحلم، حاول أن يبرر، بشكل ساخر، ممارسة هؤلاء المريدين ملاحظاً: «أن القضية لا تكمن في معرفة هل الناس هنا أفضل أو أسوأ من المسيحيين الذين يزورون المعابد. أتساءل: مَن نحن؟ هل نحن أولئك الذي يعتبرون هاملت أكثر واقعية من بواب العمارة؟ وهل لي الحق في إصدار حكم، أنا الذي لا أزال أبحث عن مدام بوفاري خاصة بي لكي يكون لنا شجارنا الخاص»[1].

نحيب من أجل آنّا كارنينا

توقف أليكساندر دوما الأب سنة 1860 في مرسيليا، وهو يهمّ بعبور البحر الأبيض المتوسط لكي يواصل رحلة غاريبالدي في سيسيليا، وزار قصر إيف (If) حيث قضى بطله إدمون دانتيس قبل أن يصبح الكونت دو مونتي كريستو 14 سنة مسجوناً، يتلقى دروساً على يد سجين آخر هو الراهب فاريا[2]. واكتشف، وهو في هذا

(1) Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset.

(2) فاريا وجد فعلاً في الواقع واستلهم دوراس منه هذا الراهب البرتغالي الغريب. ولكن فاريا الحقيقي كان مهتماً بالميسميرية ولم تكن له روابط قوية مع معلم مونتي كريستو. لقد كان دوماً متعوداً على استعارة بعض شخصياته =

المكان، أنّ المرشدين السياحيين يقدِّمون لزوار القصر الزنزانة «الحقيقية» التي كان فيها مونتي كريستو، ولا يتوقف هؤلاء عن التحدث عن دجانتيس وفاريا وشخصيات الرواية الأخرى، كما لو أنهم وجدوا فعلاً[1]. وبالمقابل، لا يشير هؤلاء المرشدون أبداً إلى أنّ قصر إيف كان السجن المخصص لشخصيات تاريخية هامة من أمثال ميرابو[2].

وهذا مصدر التعليق الآتي في مذكراته: «فمن ميزات الروائيين أنهم يخلقون شخصيات تقتل شخصيات التاريخ. والسبب في ذلك هو أن المؤرخين يكتفون بالحديث عن أشباح، أما الروائيون فيخلقون أشخاصاً من لحم وعظم»[3].

لقد حدثني بعض أصدقائي ذات يوم عن فكرة فحواها تنظيم مناظرة حول الموضوع الآتي: بما أننا نعرف أن آنّا كارنينا هي شخصية تخييلية، وألاّ وجود لها في العالم الواقعي، لماذا إذاً نبكي على مآسيها، أو على الأقل لماذا نتأثر بذلك؟

هناك بالتأكيد الكثير من القراء المثقفين الذي لا يذرفون دمعة واحدة على مصير سكارليت أوهارا، ولكنهم يتأثرون لمصير آنّا

= من التاريخ (كما هو الحال مع دارتانيون)، ولكن قرّاءه ليسوا معنيين بالاهتمام بخصائصهم في الواقع.

(1) منذ سنوات خلت، زرت هذا الحصن ولم يقدموا لي فقط زنزانة مونتيكريستو، بل أيضاً النفق الذي يزعمون أنّ فاريا قد حفره.

(2) Honoré Gabriel Riqueti, Comte de Mirabeau (1749-1791): ثائر وكاتب فرنسي سجن وحكم عليه بالإعدام (المترجم).

(3) Alexandre Dumas: *Viva Garibaldi! Une odyssée en 1860* (chap. 4), Paris, Fayard.

كارنينا. ورأيت أيضاً مثقفين متميزين يبكون في نهاية سيرانو دو بيرجوراك، وهو أمر لا يثير دهشة أحد، ذلك أنه عندما تهدف استراتيجية درامية إلى استدرار دموع الجمهور، فإن المناديل لا شك ستخرج من الجيوب، كيفما كان المستوى الثقافي للقرّاء. لا يتعلق الأمر هنا بقضية جمالية: هناك الكثير من الأعمال الفنية لا تستثير أي انفعال، ولكن هناك أعمال رديئة تستطيع فعل ذلك[1]. فلنتذكر أن مدام بوفاري، وهي شخصية بكى من أجلها الكثير من القراء، كانت تبكي وهي تقرأ قصص الحب.

ولقد أجبتُ صديقي أن هذه الظاهرة لا تتمتع بأي قيمة وجودية أو منطقية، ولا يمكن أن تثير اهتمام أحد عدا السيكولوجيين. فإذا كنا نتماهى مع الشخصيات التخييلية ومع مصائرها، فإن سبب ذلك يعود، وفق مواضعات سردية، إلى أننا نهيئ أنفسنا للعيش داخل عوالم ممكنة لقصصهم، كما لو أنه عالمنا الواقعي. ومع ذلك، فإن

---

(1) قال لي أحد أصدقائي وهو رقيق وطيب «أبكي كلما رأيت علماً يرفرف في فيلم كيفما كانت الجنسية». لقد أثار تأثر الكائنات الإنسانية لمصير الشخصيات التخييلية أدبيات هامة في الميدان السيكولوجي وفي ميدان السرديات. ويمكن أن نحيل على بعضها: Margit Sutrop «Sympathy, Imagination, and the Reader's Emotional Response to Fiction" *in* Jürgen Schlaeger et Gesa Stedman, eds., *Representations of Emotions*, Tübingen, Günter Narr Verlag, pp 29-42; aussi Margit Sutrop, *Fiction and Imagination*, Paderborn, Mentis Verlag, 5, p. 2; Colin Radford, «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", in *Proceeding of the Aristotelian Society*, 69,suppl.; Francis Farrugia, «Syndrome narratif et archétype romanesque de la sentimentalité: Don Quichotte, Madame Bovary, un discours du pape et autres histoires", *in* F. Farrugia *et al.*, *èmotions et sentiments, une construction sociale*, Paris, L'Harmattan.

هذا لا يحدث فقط عندما نقرأ نصوصاً تخييلية: فالكثير منّا فكر، في لحظة من اللحظات، في الموت الممكن لعزيز، وتأثّر لذلك، بل قد تنهمر الدموع من عينيه؛ يفعل ذلك وهو يعلم أن الأمر يتعلق بحدث متخيل فقط وليس واقعياً. إن ظواهر التماهي والإسقاطات من هذا النوع أمور عادية، وهذه قضية تخص السيكولوجيين (أكرر ذلك). فإذا كانت هناك أوهام للرؤية تجعلنا نرى هذا الموضوع أكبر من ذاك، ونحن نعلم أنهما من الحجم ذاته، فلماذا لا توجد هناك أوهام انفعالية؟[1].

لقد حاولت أن أفسر لصديقي بأن القدرة على انتزاع دموع قارئ ما لا تعود فقط إلى الميزات التي تتوفر عليها الشخصية التخييلية، بل أيضاً إلى العادات الثقافية للقراء، أو إلى العلاقة القائمة بين انتظاراتهم الثقافية والاستراتيجية السردية. فإذا كان الناس يبكون في منتصف القرن التاسع عشر (بل يجهشون بالبكاء) على وردة لماري أوجين سو، ففي أيامنا لا تثير فينا مآسي هذه الفتاة المسكينة أي شيء. وفي المقابل تأثرت الحشود في العشريات الأخيرة على مصير جوني في **قصة حب** لإريك سيغال، سواء تعلق الأمر بالرواية أو بالفيلم.

لقد أدركت أنني لا أستطيع بجرَّة قلم استبعاد أنني كنت مضطراً للاعتراف بوجود تمييز بين البكاء على الموت المتخيل

---

(1) Gregory Currie, *Image and Mind* ("image et esprit"), Cambridge, Cambridge University Press. La catharsis telle que la définit Aristote est une sorte d'illusion émotionnelle: elle dépend de notre identification avec les héros de la tragédie, qui nous fait ressentir pitié et terreur quand nous assistons aux malheurs qui leur arrivent.

لشخص عزيز، وبين البكاء من أجل آنّا كارنينا. ففي الحالتين معاً ننظر إلى ما يقع في العالم الممكن على أنه أمر ثابت: في الحالة الأولى، حالة تخيلنا، وفي الحالة الثانية الحالة التي خلقها تولستوي. ولكن إذا سُئلنا بعد ذلك ما إذا كان عزيزنا قد مات فعلاً، فإننا عادة ما نجيب بارتياح، كما لو أننا نستيقظ من كابوس، بأن الأمر ليس صحيحاً، وأنه ما زال حياً ويتمتع بصحة جيدة. أما إذا سُئلنا عمّا إذا كانت آنّا كارنينا قد ماتت، فإنّ جوابنا لا يمكن أن يكون سوى نعم، ذلك أن انتحار آنّا كارنينا هو واقع في كل العوالم الممكنة.

وفضلاً عن ذلك، سيتألم كل شخص يعيش قصة حب رومانسية وهو يتصور إمكانية تخلي حبيبته عنه، والكثير من الذين استبدّ بهم العشق ماتوا منتحرين. ولكن إذا كان هذا التخلي يتعلق بأحد أصدقائنا، فإننا لا نتألم لذلك كثيراً. قد نواسيه بالتأكيد، ولكننا لم نسمع أبداً بشخص انتحر لأن أحد أصدقائه تخلّت عنه حبيبته. ولهذا السبب، قد ننظر بغرابة إلى أنه بعد صدور **آلام الشاب فيرتر** لغوته، وهي رواية ينتحر بطلها بسبب حب مستحيل، انتحر الكثير من القراء الشباب الرومانسيين هم أيضاً. إن الظاهرة واقعية، لدرجة أنها سميت «الأثر فيرتر». فماذا نستخلص من كون كثير من الناس لا يحزنون إلا قليلاً عندما يعرفون أن على الأرض الملايين من البشر الواقعيين، ومنهم الكثير من الأطفال، يموتون جوعاً ويعانون من سوء التغذية، ولكنهم يحزنون كثيراً لموت آنّا كارنينا؟ لماذا نقتسم بعمق أحزان شخص نعرف أنه لم يوجد أبداً؟

الأنطولوجيا ضد السميائيات

ولكن هل نحن متأكدون من أن شخصيات التخييل لا تتمتع بأي شكل من أشكال الوجود؟ فلنستعمل عبارة «شيء موجود من الناحية الفيزيقية» لتعيين موضوعات لها وجود عادي (كما هي حال شخصنا أو حال القمر أو مدينة أطلانطا)، أو لتعيين تلك التي لم توجد إلا في الماضي (من قبيل جول سيزار أو بواخر كريستوف كولومبوس). فلا أحد سيقول إن لهذه الشخصيات وجوداً فيزيقياً. ولكن هذا لا يعني أنها لا تعين موضوعاً بالمطلق.

يكفي أن نتبنى نوعية الأنطولوجيا التي صاغ حدودها إليكسيس ماينونغ (1853-1920) لكي نقبل فكرة أن كل تمثيل أو حكم يجب أن يتطابق مع موضوع ما، حتى وإن لم يكن له بالضرورة وجود فعلي. فالموضوع هو كل شيء يتمتع بمجموعة من الخصائص، ولكن وجوده ليس ضرورياً. سبعة قرون قبل ماينونغ أعلن الفيلسوف ابن سينا أنّ الوجود ليس سوى خاصية عرضية لجوهر أو مادة. وبهذا المعنى، يمكن أن تكون هناك موضوعات **مجردة**، كما هو الشأن مع العدد 17 والزاوية القائمة التي لا وجود لها في الواقع، ولكنها **دائمة الوجود**؛ وهناك موضوعات ملموسة، مثلي أنا ومثل آنّا كارنينا، مع فارق هو أنني أنا موجود فيزيقياً، في حين أن آنّا كارنينا ليست كذلك.

فلنكن واضحين أكثر: أنا لا أهتم هنا بأنطولوجية الشخصيات التخييلية. فلكي يصبح موضوع ما موضوعاً لدراسة أنطولوجية، يجب اعتباره موجوداً في استقلالٍ عن كل ذهن يفكر فيه، كما هو

الشأن مع الزاوية القائمة التي يرى فيها الكثير من الفلاسفة والرياضيين ما يشبه الكيان الأفلاطوني؛ وهو ما يعني أن الإقرار بأن «الزاوية القائمة هي زاوية قائمة على 90 درجة»، سيظل صحيحاً حتى وإن انقرضت فصيلتنا، وستقبل هذه الحقيقة كائنات أخرى آتية من الفضاء.

وعلى العكس من ذلك، فأن تكون آنّا كارنينا قد انتحرت، فإن هذا أمر تتحكم فيه الأهلية الثقافية للكثير من القراء الأحياء؛ وهناك الكثير من الكتب تثبت ذلك، ولكنها ستُنسى بالتأكيد إذا انقرضت الكائنات البشرية واختفت المكتبات من الأرض. قد يعترض معترض بالقول لن تكون للزاوية القائمة 90 درجة إلا في نظر كائنات تشترك معنا في الهندسة الإقليدية، في حين أنّ كل إثبات يخص آنّا كارنينا سيظل صحيحاً عند كل الكائنات الغريبة، إذا هي عثرت على نسخة من رواية تولستوي على الأقل. ولكنني لست مكرهاً هنا على تبني جهة النظر الأفلاطونية حول طبيعة الكيانات الرياضية، ولا أملك أي معلومة حول الهندسة أو الأدب المقارن، كما تمارسه تلك الكائنات الغريبة. ما يمكن أن نقوم به هو القول إن نظرية بيتاغور ستظل صحيحة، حتى ولو لم يبقَ هناك أي كائن بشري على الأرض لكي يفكر فيه، في حين أننا إذا أردنا إسناد شكل وجودي إلى آنّا كارنينا، وجَبَ أن يكون هناك بالضرورة ذهن إنساني خالص يحوِّل نص تولستوي إلى ظاهرة ذهنية.

ما أنا متأكد منه هو أن هؤلاء الناس سيتأثرون حين يكتشفون أن آنّا كارنينا انتحرت، ولكنهم لن يحزنوا ولن يأسفوا إلا قليلاً

عندما يعلمون أن الزاوية القائمة (إذا وجدت) لها 90 درجة. فبما أن القضية التي أدرسها هنا تكمن في الجواب عن سبب حزننا على شخصيات تخييلية، فإنه لن يكون بمستطاعي تبني جهة نظر أنطولوجية: أنا مضطر للنظر إلى آنّا كارنينا باعتبارها موضوعاً ذهنياً، موضوعاً للمعرفة. بعبارة أخرى (وسأشرح موقفي بوضوح لاحقاً) لا تعدّ مقاربتي من طبيعة أنطولوجية، بل هي من طبيعة سميائية: فما يهمني هو معرفة ما المضمون الذي يتطابق، في نظر قارئ مؤهل، مع التعبير «آنّا كارنينا»، خاصة إذا كان هذا القارئ يسلم بأن آنّا لم ولن تكون أبداً موضوعاً له وجود مادي[1].

وبالإضافة إلى ذلك، فإن القضية التي أثيرها هي كالآتي: بأي معنى يمكن لقارئ عادي اعتبار الإثبات الآتي: «آنّا كارنينا انتحرت»، إثباتاً صحيحاً، إذا كان يعرف عن يقين أن آنّا ليست موضوعاً له وجود مادي؟ إنّ السؤال الذي أثيره ليس «في أي منطقة من الكون تعيش الشخصيات التخييلية»؟ بل «كيف حدث أن أصبحنا نتكلم عنها كما لو أنها تعيش في منطقة ما من الكون»؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، أعتقد أنه سيكون من المجدي

---

(1) من أجل إعطاء تصور جدي وتام لجهة النظر الأنطولوجية انظر Carola Barbero, *Madame Bovary: Something Like a Melody* ("madame Bovary: quelque chose comme une mélodie"), Milan, Albo Versorio. «لقد نجحت باربيرو في توضيح الفرق بين المقاربة الأنطولوجية والمقاربة المعرفية: لا تهتم نظرية الموضوع بمعرفة كيف نمسك معرفياً بالموضوعات التي لا وجود لها. وفي الواقع إنها تركز على الموضوعات في مطلقها العام وفي استقلال عن الطريقة الممكنة لكونها معطيات» (ص 65).

الأخذ بالاعتبار بعض الوقائع البديهية الخاصة بشخصيات التخييل وبالعالم الذي تعيش فيه.

العوالم الممكنة الناقصة والشخصيات التامة

تتحدث النصوص التخييلية إلينا، بطبيعتها، عن أحداث وكائنات لا وجود لها (ولهذا السبب بالذات، تقوم بتعطيل الشك فينا). وتبعاً لذلك يؤكد إثبات تخييلي، من جهة نظر دلالية قائمة على الشرط التصديقي[1]، دائماً شيئاً مخالفاً للوقائع.

ومع ذلك، لا ننظر إلى الإثباتات التخييلية على أنها أكاذيب. أولاً نعْقد، ونحن نقرأ عملاً تخييلياً، ميثاقاً ضمنياً مع مؤلفه الذي **يتظاهر** بأن ما يكتبه صحيحاً، ويدعونا إلى **التظاهر** بأننا نأخذ ما يقوله مأخذ الجد[2]. استناداً إلى ذلك، يتصور كل روائي عالماً ممكناً وتكون كل أفكارنا حول الصحيح والخاطئ متصلة بهذا العالم. وهكذا سيكون صحيحاً أن شارلوك هولمز يسكن باكر ستريت، ولن يكون صحيحاً، من الناحية التخييلية، أنه يسكن على ضفاف سبون ريفر.

---

(1) التصديق الشرطي "vericonditionnel" يصنف علم الدلالة الذي يطلق عليه دلالة التصديق الشرطي ضمن علم الدلالة المرجعي، إنه يستند إلى مقولة الحقيقة. فإذا كان علم الدلالة هو دراسة المعنى، فإن علم الدلالة القائم على التصديق الشرطي هو دراسة المعنى استناداً إلى مقولة الحقيقة (يجب أن يمتلك الملفوظ قيمة تحيل على الحقيقة). (المترجم)

(2) John Searl, "The Logical Status of Fictional Discourse" ("le statut logique du discours fictionnel") in *New Literary History*, 6, n° 2, hiver 1975, pp. 319-332.

لا تضع النصوص التخييلية، حتى ولو كانت خرافات أو محكيات من العلم الخيالي، قصتها في عالم مختلف كلياً عن عالمنا. فحتى في الحالة التي تتحدث عن غابة، فإن هذه الغابة ستكون شبيهة تقريباً بالغابة التي نعرفها في عالمنا حيث تعتبر الأشجار نباتات وليست معادن. . . إلخ. فإذا قيل لنا، استناداً إلى منطق المغامرات، إن الغابة المقصودة مصنوعة من الأشجار المعدنية، فإن مقولتي «الشجرة» و«معدنية» يجب أن تكونا هما ذاتهما كذلك في عالمنا الواقعي.

عادة ما يختار النص التخييلي وضع قصته في عوالم المعيش اليومي، على الأقل في ما يخصّ خصائصه الأساسية. تريد قصص ريكس ستوت من القارئ أن يقبل بأن نيويورك يسكنها أناس من قبيل نيرو وولف وأرشي غودوين وسوول بانزر والمفتش كرامر، وهم كائنات لا وجود لها في سجلات الحالة المدنية. وكل ما يقومون به من أفعال تدور في نيويورك كما نعرفها (أو كما عرفها الكثيرون)، وسننزعج إذا قرَّر أرشي غودوين تسلق أعلى برج إيفل وسط سنترال بارك. إن العالم التخييلي ليس **عالماً ممكناً** فحسب، بل هو **عالم صغير** أيضاً: أقصد بذلك «تسلسلاً قصيراً نسبياً من الأحداث المحلية المودعة في ركن من العالم الواقعي»[1].

---

(1) Jaakko Hintikka, «Exploring possible worlds» (“l’exploration des mondes possibles”) *in* Sture Allén, éd., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* (“Mondes possible dans les humanités, les arts et les sciences”), vol. 65 de *Proceedings of the Nobel Symposium* (“minutes du symposium Nobel”), New york, De Gruyter, p. 55.

إن العالم التخييلي هو ابتكار ناقص وليس صيغة قصوى. إن الإثبات «جون يعيش في باريس» يعدُّ صحيحاً في العالم الواقعي، صحة الإثبات أن جون يعيش في العاصمة الفرنسية، وأنه يعيش في شمال ميلانو وفي جنوب ستوكهولم. إن هذه المعارف ليست ضرورية في العوالم الممكنة لمعتقداتنا (ما نسميه العوالم «الاعتقادية»). فإذا كان صحيحاً أن جون يعتقد أنّ توم يعيش في باريس، فإن هذا لا يقتضي أن جون يعتقد أيضاً أن توم يعيش في شمال ميلانو، ذلك أنه من الممكن أن جون لا يعرف جيداً الجغرافيا[1]. إن العوالم التخييلية الأخرى ناقصة، شأنها في ذلك شأن العوالم الاعتقادية، ولكنها بتلك الصفة بطريقة مختلفة.

نقرأ مثلاً في بداية رواية فرديريك بوهل و س م كورنبلوت، **تجار الفضاء** (*The Space Merchants*) الكلمات الآتية: «حككت وجهي بصابون مزيل للشعر، واغتسلت تحت ماء يسيل من صنبور ماء عذب»[2].

تبدو الإشارة إلى «الماء العذب» في جملة تحيل على العالم الواقعي، حشوية، ذلك أن الصنابير هي في العادة مخصصة للماء العذب. ولكننا إذا اشتبهنا في أن الجملة تصف عالماً تخييلياً، فإننا

(1) مثلاً أعلن الرئيس الأميركي السابق في لقاء صحفي في 24 أيلول/ سبتمبر 2001 أن «العلاقات الحدودية مع كندا والمكسيك لم تكن أبداً على ما يرام» انظر usinfo.org/wf-archive/2001/010924/epf109.htm

(2) Cité dans Samuel Delany, «Genetic Protocols» (“Protocoles génétiques”) *in* Teresa de Lauretis éd., The Tecnhnological Imagination (“L’imagination technologique”), Madison,Wis., Coda press.

قد نعتقد أنها تمدُّنا بمعلومة غير مباشرة حول هذا العالم، حيث المغسل مجهز بصنبور للماء العذب، في مقابل صنبور خاص بالماء المالح (والحال أن التقابل في عالمنا هو بين الماء الساخن والماء البارد). وحتى في الحالة التي لا تقدم فيها القصة معلومات أخرى، فإن القراء سيفهمون بأن أحداثها تجري في عالم من العلم الخيالي يشكو فيه الناس من نقص حاد في الماء العذب. ففي غياب تدقيقات إضافية، سيكون القارئ مضطرا للاعتقاد أن الماء العذب والماء المالح هو H_2O عادي. وبهذا المعنى، يبدو أن العوالم التخييلية تشكل عناصر طفيلية تشوش على العالم الواقعي[1]. إن العالم التخييلي الممكن هو عالم تتشابه كل أشيائه مع أشياء عالمنا المزعوم واقعياً، عدا في المتغيرات التي تدرج صراحة في النص.

يقول لنا شكسبير في **حكاية في الشتاء**، إن المشهد الثالث من الفصل الثالث يدور في «بوهيم» الذي هو بلد صحراوي يوجد على ضفاف البحر. ونحن نعرف أن بوهيم لا شواطئ له، كما نعرف أنه لا وجود لحامّات في سويسرا، ولكننا نسلِّم بأن «البوهيم» في العالم الممكن لمسرحية شكسبير هي شاطئ بحري. علينا أن نتعامل مع هذه المتغيرات كما لو أنها حقيقية، وذلك اعتباراً للعرف التخييلي وبحكم تعطيل الشك فينا[2].

---

(1) حول العالم السردي باعتباره عالماً «صغيراً» و«طفيلياً» انظر: Umberto Eco, *Les Limites de L'interprétation* الفصل المعنون بـ «Petits mondes»

(2) كما سبق أن لاحظت ذلك في كتابي **ست نزهات في غابة السرد**، الفصل الخامس، فإن القراء مستعدون لقبول بعض الخروقات التي تلحق بشروط =

لقد قيل إن الشخصيات التخييلية غير محددة، أي أننا لا نعرف عنها سوى بعض من خصائصها، في حين أن الشخصيات الواقعية هي شخصيات محدَّدة بشكل كامل، وأننا قادرون على استخلاص كل خصائصها المعروفة[1]. فإذا كان هذا صحيحاً من الناحية الأنطولوجية، فإن ما تتم معاينته، من جهة نظر إبستمولوجية، هو النقيض تماماً: فلا أحد يزعم أنه قادر على تعداد كل خصائص شخص أو فصيلة ما، وهي خصائص قد تكون لامتناهية. في حين أن خصائص الشخصيات التخييلية هي خصائص محددة ضمن النص السردي، والخصائص التي يشير إليها النص ستكون وحدها أداتنا في التعرف عليها.

إنني، في واقع الأمر، أعرف ليوبولد بلوم أكثر ممّا أعرف والدي. من يستطيع أن يحدِّد لي كم من حلقات من حياة أبي لا أعرف عنها أي شيء، كم من أشياء فكَّر فيها ولم يقُل لي عنها أي شيء، وكم مرة أخفى عني أحزانه وتناقضاته وحالات الضعف

= العالم الواقعي، وذلك حسب درجة المعارف الموسوعية. فألكسندر دوما يجعل شخصيته أراميس في **الفرسان الثلاثة** التي تدور أحداثها في القرن السابع عشر، يسكن في منزل في زنقة سيرفاندوني، وهو أمر مستحيل، ذلك أن المعماري جيوفاني سيرفاندوني، الذي سمِّيت الزنقة باسمه تشريفاً له، لم يعش ولم يشتغل إلا قرناً بعد ذلك. ولكن القراء يمكن أن يقبلوا هذه المعلومة دون أن ينزعجوا لذلك، ذلك أن القليل منهم يعرف سيرفاندوني. ولكن بالمقابل لو أن دوما كتب أن أراميس يسكن زنقة بونابرت سيكون من حق القراء أن يندهشوا لذلك.

(1) انظر: par exemple Roman Ingarden, *L'Œvre d'art littéraire*, Paris, L'Âge d'homme

عنده؟ الآن وقد فارق الحياة، فإنني لن أعرف أبداً هذه المظاهر الخفية التي ربما كانت أساسية في حياته. وكما هو حال المؤرخين الذين وصفهم ألكسندر دوما، أحلم، وأحلم عبثاً بهذا الشبح الذي اختفى إلى الأبد. وعلى العكس من ذلك، أعرف عن ليوبولد بلوم كل ما أنا في حاجة إلى معرفته، وكلما قرأت رواية **عوليس** اكتشفت شيئاً جديداً يخصّه.

يمكن أن يتصارع المؤرخون قروناً حول حقائق التاريخ دون أن يحسموا في أهمية هذه المعلومة أو تلك. مثلاً هل سيكون من المُجدي، في تاريخ نابليون، معرفة الطعام الذي أكله قبل انطلاق معركة واتيرلو؟ أغلب كتّاب سيرة نابليون يعتبرون هذه الجزئية من دون أهمية. ولكن قد يكون هناك باحثون مقتنعون كل الاقتناع أنّ التغذية تمارس تأثيراً كبيراً على السلوك الإنساني. ولهذا السبب، فإن هذه الجزئية الخاصة بنابليون، إذا أمكن إثباتها من خلال وثيقة ما، ستكون بالغة الأهمية في أبحاثهم.

أما النصوص التخييلية، فعلى العكس من ذلك تحدد لنا بدقة متناهية العناصر التي ستكون لها أهمية في تأويل قصة ما، وفي تحديد سيكولوجية الشخصيات، كما تحدِّد لنا العناصر التي هي من طبيعة طفيلية.

يحكي لنا ستاندال، في نهاية الفصل الخامس والثلاثين من الكتاب الثاني **الأحمر والأسود**، كيف أن جوليان سوريل حاول قتل مدام دو رينال في كنيسة فيريير. فبعد أن قال لنا إن يد جوليان كانت ترتجف، يواصل قائلاً: «في هذه اللحظة قرع الكاهن الشاب الجرس لكي يقوم المصلون. طأطأت مدام دورينال رأسها الذي

اختفى في لحظة من اللحظات تحت طيات شالها. لم يتعرف عليه جوليان جيداً في البداية، ثم أطلق عليها رصاصة أولى فأخطأها، ثم أطلق ثانية فخرَّت ساقطة»[1].

صفحة بعد ذلك، يقول لنا إن مدام دورينال لم تمُتْ: لقد اخترقت الرصاصة الأولى قبعتها، وأصابتها الثانية في الكتف. وسيكون من المفيد أن نسجِّل، لأسباب حيَّرت الكثير من النقاد، أن ستاندال يصف لنا بدقة مسار الرصاصة الثانية: لقد تسللت بين الترقوة لكي تستقر على عمود قوطي فكسرت حجراً كبيراً. ولكنه، وهو يعطينا هذه التفاصيل حول مسار الرصاصة الثانية، لا يقول لنا أي شيء عن الرصاصة الأولى[2].

وما زال التساؤل قائماً عن مصير رصاصة جوليان الأولى. فما من شك أن الكثيرين من المعجبين بستاندال ما زالوا يحاولون تحديد موقع الكنيسة للعثور على آثارها، فقد تكون قد استقرت هي الأخرى في عمود. وضمن النسق الفكري نفسه، نعرف أن الكثير من عشاق جويس يزورون دوبلان لكي يتعرفوا على الصيدلية التي اشترى منها بلوم صابوناً معطراً بالليمون. وهذه الصيدلية موجودة فعلاً، أو كانت موجودة إلى حدود عام 1965، السنة التي اشتريت منها الصابون ذاته (قد تكون من إنتاج الصيدلي إرضاء للسياح الجويسيين).

---

(1) Stendhal, Le rouge et le Noir, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, p. 306.

(2) حول هاتين الرصاصتين انظر، Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, P U F II, 3

فلنفترض الآن أن ناقداً أراد أن يؤول رواية ستاندال كلها، ويتخذ من الرصاصة الضائعة نقطة انطلاقه. هناك خطوات نقدية أكثر عبثية من هاته. ولكن، وبما أن النص لا يمنح هذه الرصاصة أهمية تذكر ويكتفي بالإشارة إليها، سيكون من حقنا اعتبار هذه الاستراتيجية التأويلية بلا قيمة تُذكر. إن النص التخييلي لا يقول لنا فقط ما هو الصحيح وما ليس كذلك في العالم السردي، بل يحدثنا أيضاً عن العناصر المهمة فيه، وما يمكن أن نتجاهله، فهو بلا أهمية.

ولهذا السبب، نشعر أننا في موقع يمكننا من إطلاق بعض التأكيدات غير القابلة للنقاش حول شخصيات تخييلية: من المؤكد أن رصاصة جوليان سوريل الأولى لم تُصِب هدفها، كما أنه من المؤكّد أن ميكي ماوس هو صديق ميني.

إثباتات تخييلية ضد إثباتات تاريخية

هل يمكن اعتبار إثبات تخييلي من قبيل «آنّا كارنينا انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار» صحيحاً، بالطريقة نفسها التي يشير إليها إثبات تاريخي من قبيل: «انتحر أدولف هيتلر وأحرقت جثته في مخبأ أرضي في برلين»؟ حدسياً نحن مضطرون للإجابة بأن ما قيل عن آنّا كارنينا هو من صنع الخيال، وما قيل عن هتلر يعود إلى حدث تاريخي وقع فعلاً.

وفي هذه الشروط، ومن أجل احترام قواعد الدلالة القائمة على التصديق الشرطي، علينا القول إذا كان صحيحاً أن أنّا كارنينا قد انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات قطار، فإن الأمر يتعلق

بطريقة أخرى للقول بأنه، ضمن هذا العالم، هناك رواية لتولستوي تؤكد لنا أن آنّا كارنينا انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن الإثباتات الخاصة بآنّا ستكون، من الناحية المنطقية، صحيحة لغوياً لا غير؛ ومن زاوية نظر سميائية، فإن مضمون هذه الإثباتات مرتبط **بالتعبير لا بالمضمون** (أو تعود، بلغة سوسير، إلى الدال لا إلى المدلول).

يمكننا قول شيء ما عن حقائق تخصّ الشخصيات التخييلية، ذلك أن ما يقع لها متضمن في نص، وأن النص يشبه توزيعاً موسيقياً. فـ «آنّا كارنينا انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار» إثبات صحيح، بنفس درجة صحة أن **السمفونية الخامسة** لبيتهوفن هي على وزن *ut* وهو سلم موسيقي ثانوي (وليس من وزن *fa* السلم الموسيقي الرئيس، كما هو الشأن مع **السيمفونية السادسة**)، وتبدأ بالجملة الموسيقية «سول سول سول، مي بيمول».

وإذا شئتم لنعطِ هذه الطريقة في النظر إلى الإثباتات التخييلية اسم «مقاربة موجهة توزيعياً». هذا مع العلم أن هذا الموقف ليس كافياً كلياً من جهة نظر تجربة القارئ. ودون أن نتحدث عن المشاكل العديدة المرتبطة بقراءة توزيع ما يُنظَر إليه باعتباره سيرورة مركبة في عملية التأويل؛ ويمكن القول إن توزيعاً موسيقياً ما هو إلا جهاز سميائي يشرح لنا كيف يمكن إنتاج مقطع من الأصوات. فبعد تحويل مجموعة من العلامات المكتوبة إلى أصوات، يمكن للسامعين الاستمتاع بـ **السيمفونية الخامسة** لبيتهوفن والتعبير عن

ذلك، (وكذلك الأمر مع الموسيقيين الكبار القادرين على قراءة توزيعٍ وهُم صامتون: وفي الواقع لا يقومون سوى بإعادة إنتاج الأصوات في أذهانهم). فعندما نقول: «صحيح أن في هذا العالم يمكن لرواية تولستوي أن تثبت لنا أن آنّا كارنينا انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار»، فهذا يعني أن نعلن ضمن هذا العالم، أن على وجه صفحة مطبوعة هناك مقطع من الكلمات المكتوبة تسمح للقارئ بمجرد النطق بها (ولو ذهنياً) إدراك أن هناك عالماً سردياً تعيش وتموت فيه كائنات شبيهة بآنّا كارنينا وبفرونسكي».

ومع ذلك، فإننا نكفّ عادة، عندما نتحدث عن آنّا وفرونسكي، عن التفكير في النص الذي تعرَّفنا من خلاله على مغامراتهما. إننا نتحدث عنهما كما لو أنهما كائنين واقعيين.

صحيح أن الإنجيل يبدأ (في هذا العالم) بكلمة *Bereshit*، أي «في البدء». ولكننا عندما نقول إن قابيل قتل أخاه، أو إن إبراهيم كان على وشك التضحية بابنه، فإن ذلك يحدث، في الكثير من الأحيان، عندما نحاول تأويل هذه الأحداث على المستوى الأخلاقي أو الصوفي - فإننا لا نعود إلى «التوزيع» الأصلي العبري (وهو ما يجهله 90 في المائة من القراء) - إننا نتكلم عن مضمون النص الإنجيلي لا عن تعبيره.

بالتأكيد نحن نعرف أن قابيل قتل أخاه استناداً إلى التوزيع الإنجيلي المكتوب، وهناك ما يوحي بضرورة إثبات وجود الكثير من الموضوعات التي نطلق عليها «موضوعات اجتماعية»، أو يمكن القيام بذلك استناداً إلى وثيقة مكتوبة. ولكننا سنرى في ما سيأتي:

1- أن شخصيات التخييل وُجِدت أحياناً قبل أن يشار إليها من خلال وثيقة مكتوبة (كما هو الشأن في حالات الصور الأسطورية أو الخرافية)، و2- أن الكثير من الشخصيات التخييلية استطاعت أن تحافظ على وجودها أكثر ممّا فعلته الوثائق المكتوبة.

وأعتقد أنه لا يمكن، في واقع الأمر، لأيٍّ كان أن ينفي أن هتلر وكارنينا يشكلان ما يشبه الكيانين المختلفين، كل منهما يمتلك وضعاً أنطولوجياً مختلفاً. لا أتفق مع ما يسمى في بعض الجامعات الأميركية قدحياً «النصانية»: هناك من يعتقد (كما هو حال بعض التفكيكيين) أنه لا وجود لوقائع، بل هناك فقط تأويلات، أي نصوص. تستند نظريتي في التأويل إلى سميائيات شارل ساندرس بورس، فالقيام بتأويل ما في تصوري، يشترط وجود واقعة موضوعة للتأويل[1]. ذلك أننا عندما نقبل، كما هو موقفي هذا، وجود اختلافات بين الوقائع التي هي دون شك نصوص (من قبيل النسخة الفعلية من كتاب نستعدُّ لقراءته) وبين تلك التي ليست نصوصاً فقط (من قبيل قراءة كتاب)، فإنني سأقبل بأن يكون هتلر كائناً بشرياً واقعياً (أو على الأقل أعتقد ذلك، إلى أن يقدِّم لي مؤرخون ثقات ما يثبت عكس ذلك، ويبيِّنون لي أنه مجرد روبو صممه فينهير فان براون)، في حين لن تكون آنّا كارنينا في تصوري سوى ثمرة مخيلة كائن بشري. إنها ما يسميه بعضهم «صنيعة»[2].

---

(1) انظر مثلاً: Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, trad. Julien Gayrard, Grasset, وخاصة الفصل الفرعي .I. 9

(2) ولكن إذا كانت آنّا صنيعة، فإن طبيعتها مختلفة عن الصنائع الأخرى من قبيل الكراسي والبواخر. انظر Amie L. Thomasson, "Fictional Characters =

ومع ذلك، يمكن القول بأن الإثباتات التخييلية ليست وحدها من طبيعة لغوية، فالإثباتات التاريخية هي بتلك الطبيعة أيضاً: فتلاميذ الثانويات الذين يسجلون في كراريسهم أن هتلر مات في مخبأ أرضي في برلين، لا يقومون سوى بترديد ما هو متداول في الكتب التاريخية. بعبارة أخرى، إذا قبلنا أن الأحكام التي تنطلق من تجربتنا المباشرة (من قبيل «المطر يهطل»)، فإن كل الأحكام التي نطلقها اعتماداً على تجاربنا الثقافية (أي كل تلك التي تعود إلى معلومات مودعة في الموسوعات: من قبيل أن الدينصورات عاشت في الفترة الجوراسية[1]، وأن نيرون كان مختلاً عقلياً، وأن الوصفة الكيميائية للحامض الكبريتي هي H_2SO_4. . . إلخ) تستند كلها إلى معلومات نصية. إنها ليست صحيحة سوى في اللغة، حتى لو بدا أنها تعبِّر عن حقائق فعلية بحكم الواقع.

ولهذا اسمحوا لي أن أستعمل لفظ «الحقائق الموسوعية» من أجل تعيين كل هاته العناصر المعرفية المشتركة التي نتعلمها في الموسوعات (من قبيل المسافة بين الأرض والشمس، أو أن هتلر توفي في مخبأ أرضي)، وأنظر إلى هذه المعلومات باعتبارها صحيحة، لأنني أثق في المجموعة العلمية، وأنني أقبل بما يشبه «تقسيم العمل الثقافي» الذي بموجبه أفوض للمتخصصين مهمة

= and Literary Practices» (“Personnages de fiction et pratiques littéraires”), in *Bristish Journal of Aesthetics*, 43, n° 2 (avril 2000).

إن الصنائع التخييلية ليست كيانات فيزيقية، إنها في حاجة إلى وضع فضائي-زماني.

(1) الفترة الجوراسية ”Jurassique“: الفترة الجيولوجية الثانية في تاريخ التشكُّل الكوني. (المترجم)

إثباته. ومع ذلك، فإن هذه الإثباتات الموسوعية لها حدود. إنها خاضعة باستمرار للمراجعة، ذلك أن العلم بطبيعته قابل دائماً لكي يُعيد النظر في اكتشافاته. فإذا كنا متفتحين دائماً، فسيكون علينا مراجعة موقفنا من موت أدولف هتلر، كلما اكتشفنا وثائق جديدة، تماماً كما نقوم بتدقيق جديد لما نعتبره صحيحاً حول المسافة الرابطة بين الأرض والشمس استناداً إلى قياسات فضائية جديدة.

وفضلاً عن ذلك، هناك من المؤرخين مَن شكَّك في موت هتلر في مخبأ أرضي؛ فمن الممكن أن يكون قد نجا لحظة سقوط برلين أمام قوات الحلفاء، وفرَّ إلى الأرجنتين أو إلى مكان آخر، ولم يُحرَق أي جسم، أو أن هناك من أحرق جسم شخص آخر مكانه، وأن السوفييت اختلقوا انتحار هتلر لأسباب دعائية عندما وصلوا إلى المخبأ الأرضي، بل قد لا يكون هناك مخبأ أرضي على الإطلاق، ذلك أن موقعه الحقيقي كان دائماً مثار مزايدات... إلخ.

وعلى العكس من ذلك، فإن الإثبات «انتحرت آنّا كارنينا بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار» لا يمكن التشكيك فيه أبداً.

يمكن لكل إثبات يخصّ الحقائق الموسوعية، بل يجب، أن يوضع على محكّ **الشرعية التجريبية الخارجية** (وباسم هذه الشرعية نتساءل: أعطوني دليلاً على أن «هتلر مات فعلاً في مخبأ أرضي»)؛ في حين أن الإثباتات الخاصة بانتحار آنّا لا تتحكم فيها سوى **الشرعية التجريبية الداخلية** (بالمعنى الذي لا يلزمنا بأن نستخرج من النص ما يثبت ذلك). استناداً إلى هذه الشرعية الداخلية،

سننظر إلى مَن يؤكِّد لنا أن آنّا كارنينا تزوّجت من بيار بيزيخوف، بأنه أحمق، أو على الأقل ليس مطَّلعاً على الأمور بما يكفي، في حين نسمح لشخص ما أن يشكك في موت هتلر.

وحتى إذا لم نستند بشكل كبير إلى هذه الشرعية الداخلية، فإن هوية الشخصيات التخييلية لا يمكن التشكيك فيها. قد يكون لدي، في الحياة الواقعية، قليل من الشك حول الرجل ذي القناع الحديدي، فنحن نجهل أنه كاسبار هاوسر، وأن الدوقة أناستازيا نيكوليفا رومانوفا قد اغتيلت فعلاً مع كامل أفراد الأسرة الحاكمة الروسية، أو نجت من الموت لكي تظهر من جديد بملامح أنيقة جسَّدتها بعد ذلك إنغريد بيرغمان في الشاشة. وعلى العكس من ذلك، عندما نقرأ حكايات أرتور كونان دويل، فإننا سنكون واثقين من أنه كلما توجه شيرلوك هولمز بالكلام إلى الدكتور واتسون، فإنه يحدد الشخصية ذاتها، وأنه ليس في لندن شخصان لهما الاسم نفسه، ويقومان بالوظيفة نفسها. ولو لم يكن الأمر كذلك لأشار النص إلى ذلك.

لقد وقفت في سياق آخر ضد نظرية التعيين الصارم التي قال بها سول كريبكي Saul Kripke[1]، ولكنني أقبل، مع ذلك، فكرته المطبقة على العوالم التخييلية الممكنة. فأياً تكن طريقتنا في تحديد الدكتور واتسون (وهناك الكثير من يحمل اسم واتسون)، سيكون من الواضح أن الأمر يتعلق بالرجل الذي أطلق عليه رجل آخر

---

(1) انظر مثلاً Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, P U F وأيضاً Les *Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset

اسمه ستامبفورد للمرة الأولى واتسون في **دراسة بالأحمر** (*une étude en rouge*)، وبعدها، سيكون كلما نطق شيرلوك هولمز أو كل قراء كونان دويل اسم «واتسون»، فإنهم سيحيلون جميعهم على هذا التعيين الأصلي. قد يكشف لنا كونان دويل، في رواية ستأتي، أن واتسون كذب عندما قال إنه جُرح في معركة مايواند، أو أنه درس الطب. ومع ذلك، وضمن هذه الفرضية ذاتها، فإن الدكتور واتسون الآتي سيظل هو الشخص الذي يلتقي في **دراسة بالأحمر** بشيرلوك هولمز للمرة الأولى.

إن الهوية القوية للشخصيات التخييلية قضية بالغة الأهمية. يحكي فيليب دومينغ في كتابه «بحث مضاد عن موت إيما بوفاري»[1] حكاية تحريات بوليسية أثبتت أن مدام بوفاري لم تمت مسمومة، بل قُتلت. وإذا كان لروايته من نكهة، فإن ذلك يعود إلى أن قراءه يسلمون بأن إيما بوفاري «في الواقع» تسممت. ويمكن أن نستمتع برواية دومينغ، كما نستمتع بما نسميه حكايات «بلا زمنية» «uchronie»[2]، وهي المقابل الزمني «لليوتوبيا»، فهذه اللازمنية

---

(1) Philippe Doumenc, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, Paris, Actes sud.

(2) «uchronie» اللازمنية تحيل كلمة «uchronie» في السرد التخييلي على ما يشبه اللازمنية، من قبيل إعادة كتابة التاريخ لا استناداً إلى وثائق جديدة، بل بالاستناد إلى فرضيات تلغي ما وقع وتتصور مساراً آخر (لو انتصرت ألمانيا في الحرب العالمية الثانية، أو لو انتصر غيفارا في حرب العصابات في بوليفيا) وهي افتراضات محض تخييلية. يتعلق الأمر إذاً بزمنية لا وجود لها، لذلك، فإن «uchronie» عادة ما ترتبط بالعلم الخيالي. (المترجم)

تشكل نوعاً من القصص التخييلية، (أو العلم الخيالي الخاص بالماضي) حيث يتخيل مؤلف ماذا كان سيحدث في أوروبا لو أن نابليون انتصر في معركة واتيرلو.

والحال أنه لا يمكن تقدير رواية من نوع «اللازمنية»، إلا إذا كنا نعرف مسبقاً أن نابليون انهزم في واتيرلو. وبالمثل سيكون على القارئ، لكي يقدر رواية دومينغ، أن يكون عارفاً بأن مدام بوفاري انتحرت في رواية فلوبير، وإلا لماذا نكتب أو نقرأ بحثاً مضاداً حول هذه القضية؟

الوظيفة الإبستمولوجية للإثباتات التخييلية

لم نقم إلى حدّ الآن بتحديد نوعية الكيانات التي هي الشخصيات التخييلية خارج إطار مقاربة توزيعية موجهة. ولكن يحقّ لنا القول إن الإثباتات التخييلية، استناداً إلى طريقة استعمالنا وتصورنا لها، أساسية من أجل توضيح الفكرة التي نملكها عن الحقيقة.

فلنفترض أن أحداً سألنا عن مضمون مقولة «الصحيح» الخاصة بإثبات ما، وأجبنا عن السؤال باستعمالنا التعريف الشهير الذي قدمه ألفريد تارسكي الذي يقول بأن جملة من قبيل: «الثلج أبيض» هي صحيحة فقط، إذا، وفقط إذا، كان الثلج أبيض فعلاً. إنه جواب مهم، ويمكن أن يثير نقاشاً فكرياً، ولكنه بلا قيمة عند الناس العاديين: مثلاً نحن لا نملك أي حجة فيزيائية نعتبرها كافية لكي نتمكن من إثبات أن «الثلج أبيض» فعلاً. وبالمقابل، يمكن أن نقول بأن إثباتاً ما سيكون صحيحاً دون أي اعتراض ممكن، عندما

يكون أيضاً غير قابل للدحض كما هو القول: «سوبرمان هو كلارك كانت».

وفي المجمل، يعتبر القراء انتحار آنّا كارنينا أمراً حقيقياً. ولو حاولنا البحث عن الحجج التجريبية الخارجية، فإننا نكتفي بقبول المقاربة الموجهة توزيعياً (التي حسبها: صحيح أن تولستوي كتب كذا وكذا في كتاب يمكن العودة إليه) لكي نحصل على معطيات تخص معنى يؤكد هذه الإثباتات؛ أما في حالة موت هتلر، فإن الحجج كلها يمكن أن تكون مثار نقاش.

فمن أجل الحسم في ما إذا كانت الجملة «مات هتلر في مخبأ أرضي» تشكل حقيقة لا يعترض عليها أحد، يجب أن نحدِّد ما إذا كان هذا الإثبات غير قابل للدحض، تماماً كما هو الإثبات: «سوبرمان هو كلارك كانت» أو« آنّا كارنينا انتحرت بأن ألقت بنفسها تحت عجلات القطار». بعد قيامنا بهذه التجربة فقط، يكون بإمكاننا القول إن الجملة «مات هتلر في مخبأ أرضي» لا تشكل سوى احتمال ممكن، وقد تكون حقيقة كبيرة الاحتمال، ولكنها ليست حقيقة لا يمكن أن يتسرب إليها الشك أبداً (في حين أن: «سوبرمان هو كلارك كانت» لا يعترض عليه أحد).

بإمكان البابا والدلاي لاما أن يتناقشا لسنوات حول ما إذا كان المسيح ابن الله، ولكنهما يقبلان معاً بأن يكون سوبرمان هو كلارك كانت، والعكس صحيح (ونحن نفترض هنا أنهما يعرفان شيئاً ما عن الأدب الشعبي والشرائط المصورة). تلك هي الوظيفة الإبستمولوجية للإثباتات التخييلية: يمكن أن تستعمل، باعتبارها «اختباراً حاسماً» مطبقاً على عدم إمكانية دحض الحقائق.

أفراد مهزوزون ضمن توزيعات مهزوزة[1]

بهذا نكون قد حددنا الوظيفة الأليتية[2] للحقائق التخييلية، ولكن هذا لم يفسِّر لنا بعد لماذا نبكي على مصير شخصيات التخييل. إننا لا نتأثر لأن «تولستوي كتب بأن آنّا كارنينا انتحرت»، بل نتأثر لأن «آنّا كارنينا انتحرت»، كما لو أننا واعون أن تولستوي كان أول من كتب ذلك.

ولنسجِّل أنّ ما قلناه قبل لحظات يَصْدق على آنّا كارنينا وعلى كلارك كانت، ويَصْدق على هاملت وكائنات أخرى، ولكنه لا يصدق على كل الشخصيات التخييلية. فعدا المتخصصين في المحكيات الصغيرة التي تعود إلى نيرو وولف[3]، لا أحد يعرف من هو دانا هموند، ولا من كتبه. هناك من يتذكر، في أحسن الحالات، أنه شخصية من شخصيات رواية تحمل العنوان الآتي: **في أحسن العائلات** (نشره ريكس ستوت سنة 1950)؛ يخبرنا

---

(1) "fluctuant" مهزوزة: يقصد أمبرتو إيكو بهذا المفهوم عدم استقرار وضع بعض الشخصيات التخييلية، أي خروجها عمّا يسميه إيكو «التوزيع الأصلي». فرغم انتمائها إلى نصّ من التخييل فإنها تتحول أحياناً إلى نماذج سلوك تُحتذى، أو تُستثمر في وضعيات أخرى، أو تتحول في نهاية الأمر إلى مستودعٍ لقيم يستحضرها الناس في حياتهم اليومية: السي سيد في رواية نجيب محفوظ، أوديب في مسرحية **سوفوكل**... إلخ. (المترجم)

(2) الأليتية "aléthique": منحدرة من الإغريقية "alethes" التي تعني واقعي، حقيقي، وتتضمن قضايا تكون صحيحة/ خاطئة، ممكنة/ غير ممكنة، ضرورية/ عرضية. (المترجم)

(3) Nero Wolfe بطل تخييلي من اختراع الروائي الأميركي ريكس ستوت، ويقوم ببطولة أكثر من 33 رواية. (المترجم)

النص أنّ بنكياً يسمّى دانا هموند قام بكذا وكذا. ولكن دانا هموند سيظلّ أسير توزيع موسيقي. وفي المقابل، إذا أردنا أن نحيل على بنكي شهير ولئيم في الوقت ذاته، فإننا سنحيل على بارون نوسينغان الذي استطاع العيش خارج روايات بلزاك التي ولد فيها. لقد أصبح نوسينغان ما يسميه بعض منظري الجماليات «نوعاً كونياً». ولكن هذه الحالة ليست هي حالة دانا هموند من سوء حظه.

وبهذا المعنى قد تتمتع بعض شخصيات التخييل بنوع من الوجود المستقل عن توزيعها الأصلي. فهل قرأ الكثيرون من الذين يعرفون مصير آنّا كارنينا رواية تولستوي؟ وكم منهم تعرَّف عليها بفضل السينما (وخاصة الفيلم الذي لعبت فيه غريتا غاربو الدور الرئيس)، وماذا عن الإعداد التلفزي؟ لا أملك جواباً عن هذا السؤال، أكتفي بأن ألاحظ بيقين أن الكثير من شخصيات التخييل «تعيش» خارج التوزيع الذي انبثقت منه في البداية، وتتحرك في منطقة من الكون يصعب جداً تحديد تخومها، بل قد يحدث أن يهاجر بعضها من نص إلى نصٍّ آخر، ذلك أن الخيال الجماعي قد صبّ فيها، على مرِّ العصور، الكثير من الانفعالات، إلى الحدّ الذي جعلها تتحرك باعتبارها كائنات «مهزوزة». فمصدر الكثير منها كان أعمالاً فنية كبيرة أو أساطير، ولكن الأمر لا يصدق على كل الشخصيات التخييلية. وهكذا، فإن كل الكيانات المهزوزة تضم هاملت وروبين دي'بوا وهيثكديف وميلادي وينتر وليبولد بلوم وسوبرمان.

وبما أنني كنت دائماً مفتوناً بالشخصيات المهزوزة، فقد

ابتكرت ذات يوم الباستيش الأدبي الآتي (واسمحوا لي أن أحيل على نفسي):

«فيينا 1950، سنوات مرت، ولكن سام سباد لم يتخلَّ عن الرغبة في الاستيلاء على الصقر المالطي. أداة اتصاله الآن هو هاري لايم، وكلاهما يتآمر في أعلى قمة طريق براتر. إنهما يهبطان ويتوجهان إلى مقهى موزار حيث ينتحي سام ركناً ويعزف على رباب أغنية **مثلما تمرّ الأيام**. وبجانب الطاولة، في أقصى القاعة، يقف ريك ولفافة تبغ على شفتيه اللتين تشيران إلى حزن عميق. لقد عثر على قرينة في الوثائق التي وضعها بين يديه أوغارت، ووضع بين يدي سام براد صورة لأوغارت: «القاهرة»؛ تمتم رجل المباحث، وواصل ريك حكايته: في باريس حيث دخل مظفراً مع القبطان رونو بعد دغول، ولقد عرف أن هناك امرأة اسمها دراغون لايدي (المتهمة بقتل روبير جوردان إبان الحرب الأهلية الإسبانية) وقد وضعتها المصالح السرية في أعقاب الصقر. وستكون هنا بين لحظة وأخرى. وفُتح الباب، وظهر شبح نسوي. «إلسا!»، صرخ ريك. «بريجيد!»، صرخ سام سبايد. «آنّا شميت!»، صرخ ليم. «ميس سكارليت! صرخ سام. لقد عدت! لا تلحقي أي أذى بسيدي!»

ووسط عتمة الحانة تقدَّم رجل وعلى شفتيه ابتسامة ساخرة، إنه فيليب مارلو، وتوجه إلى السيدة: «هيا بنا يا سيدة ماربل، إن الأب براون في انتظارنا في باكر ستريت»[1].

لا أحد في حاجة إلى قراءة التوزيع الأصلي لكي يألف

---

(1) Umberto Eco, *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*

شخصية مهزوزة. فهناك الكثير ممّن يعرفون عوليس، دون أن يكونوا قد قرؤوا **الأوديسة**، والكثير من الأطفال الذي يتحدثون عن ذات القلنسوة الحمراء لم يقرؤوا الأصلين الأولين للقصة: شارل بيرو والأخوين غريم.

لا تتحكم الخصائص الجمالية للتوزيع الأصلي في وضع الشخصية المهزوزة. فلماذا يبكي الكثيرون على مصير آنّا كارنينا، والحال أنّ قلة قليلة من المعجبين بفيكتور هيغو يتأثرون لمصير سيموردان في رواية **ثلاثة وتسعون**[1]؟ شخصياً أنا أتأثر لمصير سيموردان (إنه بطل استثنائي) أكثر ممّا أتأثر لمصير المسكينة آنّا، ولا يهمني أن يكون الكثيرون ضدي. فمن يتذكر، خارج فرنسا، وباستثناء قلة قليلة من العارفين بالأدب الفرنسي، أوغستين مولن؟ والحال أنه يعدّ الشخصية الرئيسة لرواية رائعة لـ ألان فورنيي: **المولن الكبير**[2]. بعض القرّاء الحساسين يتماهون في هذه الروايات إلى درجة أنهم ضموا إلى أعضاء نواديهم أوغستين مولن وسيموردان. ولكن أغلب القرّاء المعاصرين لا يتوقعون ملاقاة هذه الشخصيات في الشارع؛ هذا على الرغم من أني قرأت مؤخراً أن خُمس المراهقين البريطانيين ينظرون، حسب بحث ميداني، إلى وينستون تشرشل وغاندي وشارل ديكنز باعتبارهم شخصيات من

---

(1) رواية لفيكتور هيغو. (المترجم)

(2) **المولن الكبير** (*Le Grand Meaulnes*) هي الرواية الوحيدة لألان فورنيي (كاتب فرنسي واسمه الحقيقي هو Henri-Alban Fournier 1886 – 1914) وصدرت سنة 1913، ومولن هو اسم شخصية من شخصيات الرواية، أوغست مولن. (المترجم)

الخيال، ولكنهم يعتقدون أن شارلوك هولمز وإلينور ريغبي شخصيتان ينتميان إلى الواقع[1]. ولهذا السبب، يمكن أن يتمتع تشرشل بوضع متميِّز باعتباره كياناً تخييلياً مهزوزاً، في حين لا يمكن أن يتمتع أوغستين مولن بهذا الوضع.

هناك شخصيات عُرفت بمصائرها الخارج - نصية، أكثر ممّا عرفت من خلال الدور الذي تلعبه في توزيع خاص. فلنأخذ حالة ذات القلنسوة الحمراء. ففي نص بيرو (Perrault) يلتهم الذئب الطفلة الصغيرة، وتنتهي القصة عند هذا الحدّ، وهو المصير الذي استوحت منه الكثير من الدراسات فكرة مخاطر التهور. أما عند الإخوة غريم، فإن الصياد سيظهر وسيقتل الذئب ويبعث الحياة في الطفلة ويعيدها إلى جدتها. ولكن ذات القلنسوة الحمراء، في أيامنا هاته، كما تعرفها الأمهات والأطفال، ليست موجودة لا في نصّ بيرو ولا في نص الإخوة غريم. إن النهاية السعيدة هي بالتأكيد مستوحاة من رواية جاكوب ووليام غريم، ولكن هناك الكثير من التفاصيل التي هي في الواقع مزيج من الروايتين. إن مصدر ذات القلنسوة الحمراء التي نعرفها هو **التوزيع المهزوز المشترك**، بهذا الشكل أو ذاك، بين كل الأمهات وكل الرواة الذين يخاطبون الأطفال.

وهناك الكثير من الشخصيات الأسطورية كانت من صلب هذا المشترك، قبل أن تصبح عنصراً في نصٍّ مخصوص. لقد كان

---

(1) انظر مثلاً: Aislinn Simpson, «Winston Churchil Didn't Really Exist» ("Winston Churchil n'a pas vraiment existé"), *Telegraph*, 4 février 2008.

أوديب بطلاً في خرافات شفوية كثيرة، قبل أن يصبح بطلاً في تراجيديات سوفوكل. وأصبح الفرسان الثلاثة، بعد كل أشكال الإخراج السينمائي، غرباء عمّا كتبه ألكسندر دوما. ويعرف أي قارئ من قراء قصص نيرو وولف أنه يقطن مدينة نيويورك في عمارة مصنوعة من حجر رملي في مكان ما في غرب الشارع الخامس والثلاثين، ولكن روايات ريكس ستوت تشير إلى ستة أرقام لهذه العمارة، على الأقل. وجاء يوم، وفي حالة رضاً ضمني، تيقَّن عشاق وولف أن الرقم هو 454 وأنه موجود فعلاً، وقد كرَّمت مدينة نيويورك ونادي يُقال له وولف باك، في 22 حزيران/ يونيو 1996، ريك ستوت ونيرو وولف بوضع لوحة برونزية في الرقم 454 غرب الشارع الخامس والثلاثين، مثبتين بذلك أن العمارة التخييلية المصنوعة من حجر رملي توجد في هذا المكان.

وبالطريقة ذاتها استطاع ديدون وميدي ودون كيشوت ومدام بوفاري وهولدين كولفيد وجاي غاتسبي وفيليب مارلو والمفتش ميغري وهركيل بوارو، العيش خارج توزيعهم الأصلي، بل إن الكثيرين من الذين لم يقرؤوا فيرجيل وسالينجر وفيتزجيرالد وسيمينون وأغثا كريستي، يدّعون أنهم قادرون على إصدار أحكام حقيقية حول هاته الشخصيات. فهذه الشخصيات تعيش، بمعنى ما، وفي استقلال عن النص وعن العالم الممكن الذي ولدت فيه، بيننا، ونجد صعوبة في التفكير فيها وكأنها شخصيات لا تنتمي إلى الواقع.

وهكذا، فإننا لا نتخذ هذه الشخصيات مثالاً يحتذى به في حياتنا فحسب، بل هي كذلك في حياة الآخرين أيضاً، إلى درجة أننا

نقول عن بعض من معارفنا إنه لم يستطع التخلص من عقدة أوديب، أو إن له شهية غراغانتي، أو إنه غيور مثل عطيل، ويشكّ كما يفعل ذلك هاملت، أو إنه فعلاً سكروج[1] حقيقي أو بيكاسو حقيقي.

الشخصيات التخييلية باعتبارها موضوعات سميائية

إلى هذا الحدّ لا يمكنني تفادي القضية الأنطولوجية الأساس، على الرغم من أنني قلت إن دراستي ليست من طبيعة أنطولوجية: وبناء عليه، ما طبيعة كيان الشخصية التخييلية، وكيف يمكننا القول، إنها قابلة للحياة مع التأكيد أنها غير موجودة؟

تعدّ الشخصية التخييلية بالتأكيد موضوعاً سميائياً. وأعني بذلك أنها تتمتع بمجموعة من الخصائص المدرجة ضمن الموسوعة الثقافية، ويشار إليها من خلال عبارة محددة (كلمة، صورة، أو أي شيء آخر). وتشكِّل هذه المجموعة من الخصائص ما نسميه «دلالة» أو «مدلولاً» للعبارة. وهكذا، فإن كلمة «كلب» تتضمن محتوى من خلاله نعين حيواناً من فصيلة الثدييات والكلبيات، وهو مخلوق ينبح، ويُعتبر أفضل صديق للإنسان، وهناك الكثير من الصفات المؤدَعة في موسوعة كاملة. وهذه الخصائص ذاتها، يمكن أن تخضع لتأويلات بالإحالة على عبارات أخرى، وتشكل سلسلة التأويلات المترابطة فيما بينها كل المقولات التي تتعلق بهذا اللفظ المشترك بين مجموعة بشرية ما ومصادقاً عليها جماعياً.

---

(1) سكروج (Scrooge) بطل حكاية لشارل ديكنز تحمل العنوان الآتي: **نشيد نويل** (*Le chant de Noël*). (المترجم)

هناك أنواع متعددة من الموضوعات السميائية، بعضها يشكِّل موضوعات مادية ملموسة: وهذا ما يصدق على تلك التي تحمل اسم فصيلة طبيعية (من قبيل «فرس») أو تحمل اسماً اصطناعياً (من قبيل «طاولة»)؛ وهناك أخرى تمثل مقولات مجردة أو موضوعات مثالية (من قبيل «الحرية» أو «جذر مربع»)، وهناك أخرى يُنظر إليها باعتبارها موضوعات اجتماعية، من بينها الأعراس والمال والشهادات الجامعية، وبصفة عامة كل ما يعين كيانات تمتلك طبيعة قانون قائم أو عرف جماعي[1]. ولكن هناك أيضاً موضوعات سميائية تحيل على شخصيات أو بناءات فردية، وتحمل أسماء أعلام من قبيل «بوستون» أو «جون سميث».

لا أؤمن بنظرية «التعيين الصارم» القائلة بأن تعبيراً مخصوصاً يحيل بالضرورة على الشيء ذاته في كل العوالم الممكنة، رغم كل التغيّرات التي قد تلحق الظرفيات؛ وأعتقد جازماً أنّ كل اسم علم هو شمّاعة نعلِّق عليها مجموعة من الخصائص. وهكذا، فإن «نابليون» يحمل الخصائص الآتية: رجلٌ ولدَ في أجاكسيو وأصبح جنرالاً في الجيش الفرنسي، وتوج إمبراطوراً وانتصر في معركة أوسترليتز، ومات في جزيرة سانت هيلانة في 5 أيار/ مايو 1821... إلخ[2].

---

(1) من أجل الاطلاع على تاريخ مقولة الموضوع الاجتماعي من غيامباتيستا فيكو وتوماس رايد إلى جون سورل انظر: Maurizio Ferraris «Scienze sociali» ("sciences sociales"), *in* M. Ferraris, éd., *Storia dell'ontologia* ("histoire de l'ontologie"), Milan, Bompiani

(2) انظر مثلاً: John Searle, «Proper Names» ("Noms propres"), in *Mind*, 67, p.172

تشترك أغلب الموضوعات السميائية في خاصية هامة: إنها تمتلك جميعها مرجعاً ممكناً. بعبارة أخرى، إنها موجودة (مثل «جبل إيفرست») أو وجدت (مثل «سيسرون») ويتضمن اللفظ الذي تشير إليه معارف تُستعمل في الإحالة على المرجع. فكلمات من قبيل «فرس» أو «طاولة» تمثِّل كيانات مادية محسوسة، ويمكن للموضوعات المثالية من قبيل «حرية» أو «جذر المربع» أن تجمع بين أفراد حقيقيين (من قبيل: دستور دولة فيرمون يضمن الحرية لكل المواطنين، وأن 1,7320508075688772 هي الجذر المربّع لـ 3). ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن موضوعات اجتماعية (الحدث س هو حفلة عرس). ولكن هناك حالات لا يمكن فيها ربط موضوعات طبيعية واصطناعية ومجردة أو اجتماعية بأي تجربة فردية. وهكذا، فإننا نعرف خصائص القارن[1] ونعرف السان غرال والقانون الثالث للروبوهات، كما حدَّده إسحاق أزيموف، وميدي[2] والدائرة المربعة، ولكننا واعون أننا لا نستطيع أن نحدِّد أي شكل من أشكال حضور هذه الموضوعات أو بؤرتها في عالمنا الواقعي.

قد يغرينا ذلك بأن نسمي هذه الكيانات «موضوعات قصدية بشكل خالص»، إلا أن رومان إنغاردن قد استعمل هذا التعبير ليعين شيئاً آخر[3]. ذلك أن الموضوع القصدي بشكل خالص يعين في

---

(1) القارن "licorne": حيوان خرافي. (المترجم)

(2) "Médée" ميدي: شخصية من الشخصيات الأسطورية عند اليونان. (المترجم)

(3) Roman Ingarden, *Time and Modes of Being* ("Temps et modes =

نظريته، صنيعة[1] من قبيل كنيسة أو علم: الأولى هي في الأصل أكثر من مكوناتها المادية، أما الثاني فيحيل على أكثر من مستطيل من القماش الملون، لأنه يعتبر استعارة لقيمة رمزية قائمة على عرف اجتماعي أو ثقافي. ومع ذلك، وعلى الرغم من وجود هذا التعريف، فإن كلمة «كنيسة» تتضمن معايير تمكّننا من التعرُّف على كنيسة، ومن بينها المواد التي يجب أن تُستخدم في بنائها، ومتوسط حجمها (نسخة مصغرة مصنوعة من عجين اللوز لكاتدرائية ريمس لا تعتبر كنيسة)، ومن الممكن العثور على موضوعات مادية هي بالفعل كنائس (مثل نوتردام في باريس وسان بيار في روما، وسان بازيل لوبيينهورو في موسكو).

وإذا كنّا، على العكس من ذلك، نحدد الشخصيات التخييلية باعتبارها موضوعات قصدية خالصة، فإننا نعني بذلك مجموعة من الخصائص لا معادل مادي لها في العالم الواقعي. إن العبارة «آنّا كارنينا» لا تمتلك مرجعاً مادياً، ولا يمكن أن نعثر على أي شيء في العالم يمكن أن نقول عنه «هذه هي آنّا كارنينا». فلتسمحوا لي أن أسمي شخصيات التخييل هاته: «موضوعات قصدية بشكل مطلق».

= d'être"), trad. Helen R. Michejda, Springfiled, Ill., Charles C. Thomas; et *idem*, *L'Œre d'art littéraire*, Paris , L'Âge d'homme.

ومن أجل نقد لموقف إنغاردن انظر: Amie L. Thomasson, «Ingarden and the Ontologie of Culturels Objects» ("Ingarden et l'ontologie des objets culturels"), *in* Arkadiusz Chrudzimski, éd., *Existence, Culture and Person: The Ontology of Roman Ingarden*, Francfort, Ontos Verlag.

(1) artefact

وقد اقترحت كارولا باربيرو (Carola Barbero) تعريف الشخصيات التخييلية باعتبارها **موضوعاً من نظام أعلى**[1]، أي من تلك الموضوعات التي تُعدّ أكثر من مجرّد تجميع لخصائصها. نقول عن موضوع ما إنه ينتمي إلى نظام أعلى كونه «محكوماً **جنوسياً** (لا بشكل جامد) بعناصره وبعلاقاتها المكونة - إن الحال «جنوسياً» يعني أنه في حاجة إلى شكل لكي يكتسب صفة الموضوع - ولكنه **ليس بالضرورة في حاجة** إلى هذه العناصر المخصوصة»[2]. فما هو جوهري في التعرُّف على الموضوع هو احتفاظه بجشطالت، أي بعلاقة ثابتة بين عناصره، حتى ولو تغيرت هذه العناصر. مثال ذلك أننا يمكن أن نعتبر الجملة الآتية: «قطار نيويورك بوسطن ينطلق في الرابعة و35 دقيقة» موضوعاً من هذه الموضوعات، فهو قابل للإدراك دائماً، ويظلّ القطار ذاته، حتى ولو تغيرت قاطراته كل يوم.

وفضلاً عن ذلك، سيظلّ هذا الموضوع قابلاً للتعرف، حتى وإن انتفى من الوجود، كما هو الحال في الجملة الآتية: «أُلغي القطار نيويورك بوسطن الذي ينطلق في الساعة الرابعة و35 دقيقة»، أو «لأسباب تقنية سينطلق القطار نيويورك بوسطن في الخامسة». وهناك مثال نوعي آخر عن موضوع ينتمي إلى نظام عالٍ. يمكن أن نتعرف على سونات البيانو في si بيمول رئيسية أوبوس 35 لشوبان، حتى وإن تحققت من خلال نغمة أخرى تلعب على الماندولين.

---

(1) موضوع من نظام أعلى "objet d'un ordre supérieur"

(2) Barbero, *Madame Bovary*

أعترف أنه من جهة نظر جمالية، ستكون النتيجة كارثية، ولكن الخطاطة اللحنية لن تُمسّ. وستظلّ السونات قابلة للتعرف، حتى وإن أخطأ العازف في بعض النوتات.

وسيكون، بالإضافة إلى ذلك، مفيداً أن نحدِّد أي النوتات ضاعت، دون أن تدمر الجشطالت الموسيقي، وأيها تعد - على العكس من ذلك - أساسية، أو تشخيصية لكي يظلّ اللحن قابلاً للتعرف. ولكن الأمر لا يتعلق هنا سوى بقضية نظرية: إنها تهم ناقداً موسيقياً، ويمكن أن نجد لها الكثير من الحلول حسب الموضوع المدروس.

إن الأمر يتعلق بقضية هامة، ذلك أن المشكلة ذاتها تطرح، إذا نحن درسنا شخصية تخييلية، عوض دراسة لحن موسيقي. هل كانت مدام بوفاري ستظلّ هي ذاتها لو لم تنتحر؟ فعندما نقرأ كتاب فيليب دومينك الذي تحدثنا عنه سابقاً، يتكون لدينا انطباع أننا إزاء الشخصية ذاتها، تلك التي ابتدعها فلوبير. إن مصدر هذا «الإيهام في زاوية الرؤية» هو أن إيما بوفاري ماتت منذ بداية الكتاب، وقُدِّمت لنا باعتبارها المرأة التي يدّعي الكاتب أنها انتحرت. إن البديل الذي يقدِّمه (انتحار مدام بوفاري)، سيظل رأياً شخصياً صادراً عن بعض شخصيات رواية دومينغ ولا يغيِّر من صفات إيما الأساسية.

وتستشهد باربيرو بقصة من ابتكار وودي آلان[1] بعنوان «حلقة كوغلماس»، حيث يتم استحضار مدام بوفاري بواسطة آلة زمنية إلى

---

(1) Woody Allen, "The Kugelmass Episode". (المترجم)

نيويورك الحالية، وستعيش قصة حب[1]. إن الأمر شبيه بمحاكاة ساخرة لإيما بوفاري فلوبير: إنها تلبس لباساً عصرياً وتتسوق عند تيفاني. ولكننا نستطيع دائماً التعرف عليها لأنها حافظت على خصائصها التشخيصية الأساسية: إنها تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة، وهي زوجة طبيب، وتقطن يونفيل، إنها غير راضية عن حياتها في قرية من قرى الضواحي، ولها ميل إلى الخيانة الزوجية. لا تنتحر إيما في قصة وودي آلان، ولكنها - وهذا هو الأساسي في سخرية الحكاية - على وشك القيام بذلك لأنها شخصية فاتنة (ومرغوب فيها). ومن خلال آلية من آليات العلم الخيالي، يضطر كوغلماس إلى الغوص في عالم فلوبير قبل أن يكون لإيما علاقتها الأخيرة في الزنا، بحيث يجب ألا يصل متأخراً.

وهكذا نلاحظ أنّ شخصية ما، حتى وإن وُضعت في سياق مختلف، ستظلّ هي ذاتها شريطة أن تحتفظ بخصائصها التشخيصية. فهذه الصفات هي تشخيصية، وهي موضوع تعريف أي شخصية[2].

ذات القلنسوة الحمراء هي فتاة ترتدي قلنسوة حمراء، وتلتقي بذئب سيلتهمها بعد أن التهم جدّتها، تلكم هي خصائصها التشخيصية، حتى وإن كان للبعض فكرة مختلفة حول سنّها ونوعية

---

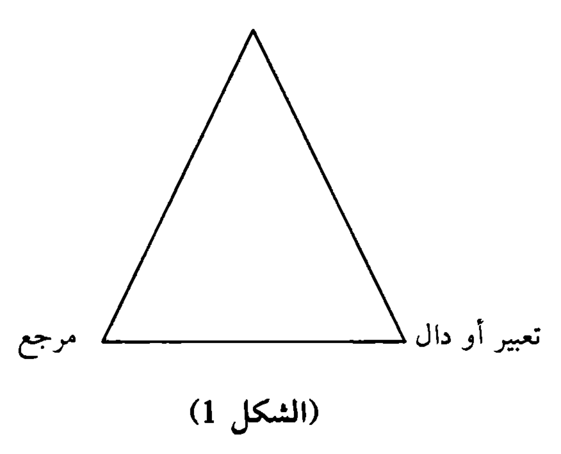
(1) Woody Allen, "The Kugelmass Episode", *in* Allen, *Side Effects* ("Effets secondaires"), New York, Random House

(2) حول هذه القضايا انظر: Patrizia Viloli, *Meaning and Experience* ("signification et experience"), trad. Jeremy Carden, Bloomington, Indiana University Press, IIB et III; cf. aussi Eco, *Kant et l'ornithorynque*

الطعام الذي كانت تحمله في سلّتها. . . إلخ. إن هذه الفتاة مهزوزة بطريقتين: إنها تعيش خارج التوزيع الأصلي، وتشكِّل نوعاً من سحابٍ حدوده غير مضبوطة ومتغيرة. ومع ذلك، فإن بعض خصائصها التشخيصية تظلّ ثابتة، وتمكِّننا من التعرف عليها، حتى وإن اختلفت السياقات والوضعيات.

ويمكننا أن نتساءل ماذا سيكون مصير ذات القلنسوة الحمراء لو لم تجد الذئب في طريقها؟ ولقد وجدت في مواقع إلكترونية كثيرة تمثُّلات لفتاة ترتدي قلنسوة حمراء ويتراوح سنها بين 5 و12 سنة، وتعرَّفتُ باستمرار على الشخصية الشهيرة للحكاية. ووجدتُ أيضاً صورة لفتاة شقراء مثيرة جنسياً في العشرين من عمرها، ترتدي قلنسوة حمراء، وتعاملت معها باعتبارها تمثيلاً لذات القلنسوة الحمراء، لأن الخرافة تقدِّمها بهذه الصفة. ولكنني اعتبرت هذه الصورة نوعاً من الدعابة أو من المحاكاة الساخرة أو استفزازاً. فعلى الشخصية، لكي تكون ذات القلنسوة الحمراء، أن تمتلك خاصتين تشخيصيتين: إنها ترتدي معطفاً أحمر وأن تكون طفلة.

إن وجود الشخصيات التخييلية ذاته يفرض على السميائيات مراجعة بعض مقارباتها التي قد تبدو تبسيطية. ويتَّخذ المثلث الدلالي الشهير في حالتنا الشكل المبيَّن أدناه:



(الشكل 1)

إنّ سبب إدراج المرجع ضمن المثلث يعود إلى كوننا غالباً ما نستعمل عبارات لتعيين شيء موجود فعلياً في عالمنا الواقعي. وسأحذو حذو بيتر ستراوسن، وأعتبر أن العبارة لا تعين ولا تحيل، هناك فقط شخص يستعملها للإحالة على شيء ما. إن التعيين أو الإحالة وظيفة موجهة لاستعمال **تعبير** ما[1].

من المشكوك فيه أن ننجز فعلاً إحالياً من خلال القول مثلاً: إن الكلاب حيوانات، أو إن كل القطط ظريفة. يبدو أننا نطلق، في هذه الحالة، حُكماً حول موضوع سميائي ما (أو حول فئة من الموضوعات)، من خلال إسناد خصائص معينة إليها.

وبالمقابل، يمكن لعالم أن يعلن أنه اكتشف خاصية جديدة

---

(1) انظر: Peter Strawson, "On Referring" ("sur la reference"), *Mind*, 59

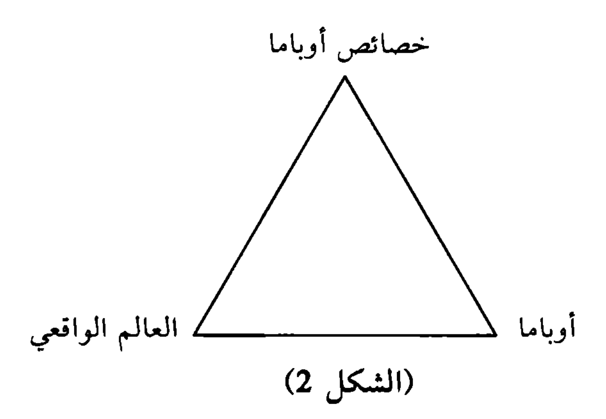
للتفاح، ويقوم بفعل إحالي مؤكِّداً في بروتوكولاته أنه تأكَّد من هذه الخاصية استناداً إلى تفاحة حقيقية لها الخاصيات أ - ب - ج (وذلك بغاية تحديد موضوعات واقعية تؤكِّد خلاصاته). ولكن حين تقبل المجموعة العلمية هذا الاكتشاف، فإن هذه الخاصية الجديدة ستُسند إلى كل التفاح وتصبح عنصراً دائماً في مضمون «التفاح».

إننا نقوم بفعل إحالي عندما نتحدث عن أفراد، غير أن هناك اختلافاً مرتبطاً حسب الحالات التي نحيل فيها على فرد موجود، أو على آخر وُجِد في الماضي. وهكذا يجب أن يضمّ مضمون كلمة «نابليون»، من بين الخصائص المعروفة عن نابليون، أنه مات في 5 أيار/ مايو 1821. وبالمقابل، يجب أن تتضمن كلمة «أوباما»، وقد نُطق بها سنة 2010، مجموعة من الخصائص منها أنه حيّ وأنه رئيس للولايات المتحدة الأميركية[1].

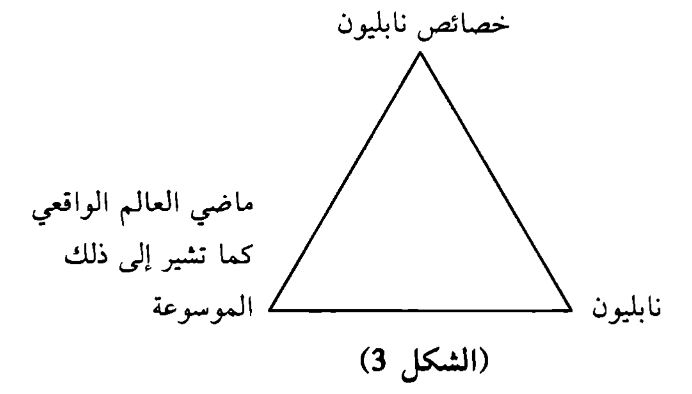
يمكن أن نمثل للفرق بين الإحالة على فرد حي، وبين فرد عاش في الماضي من خلال مثلثين سميائيين مختلفين، كما هو مثبت في الشكلين 2 و3.

---

(1) بديهي القول إن الموسوعات في حاجة إلى تحيين دائم. على الموسوعة العمومية أن تقدم في 4 أيار/ مايو 1821 نابليون باعتباره إمبراطوراً سابقاً حيّاً يعيش في المنفى في جزيرة سانت هيلانة.



(الشكل 2)



(الشكل 3)

وفي هذه الحالة، فإن المتكلِّم الذي قال «ب» بالإحالة على أوباما يطلب من المستمع التأكُّد من مضمون «ب» (إذا كان يرغب في ذلك) ضمن وضعية زمانية مكانية محددة، وفي عالم مادي موجود[1]. وعلى العكس من ذلك، فإن الذي يقول «ب» عن

(1) في الحالات التي يصعب التأكُّد منها عياناً (مثلاً إذا كانت «ب» هي التأكد أن أوباما زار بغداد بالأمس)، فإننا نسلِّم أمر ذلك إلى «الوسائل المساعدة» (من قبيل الجرائد والتلفزيون) التي من المفروض أن تتأكد مما حدث بالفعل في العالم الواقعي، حتى وإن كان الحدث خارج مداركنا المفهومية.

موضوع نابليون لا يطلب من أحد التأكد من وجود «ب» في عالم مضى. فلا أحد يستطيع، باستثناء الحالة التي نتوفر فيها على آلة لاستعادة الزمن، الانتقال إلى الماضي للتأكد من أن نابليون انتصر فعلاً في أوسترليتز. فكل إثبات يخص نابليون يؤكد الخصائص التي تتضمنها الكلمة «نابليون»، أو يحيل على وثيقة اكتشفت حديثاً تغيِّر ما كنّا نعتقده عن هذه الشخصية: مثلاً إنه لم يمت يوم 5 أيار/ مايو، بل يوم السادس منه عام 1821. فعندما تتأكد المجموعة العلمية من أنّ الوثيقة التي تثبت ذلك هي موضوع مادي ملموس، نستطيع في هذه الحالة فقط الانتقال إلى تصحيح الموسوعة، أي إلى تصحيح الخصائص المسندة إلى نابليون باعتباره موضوعاً سميائياً.

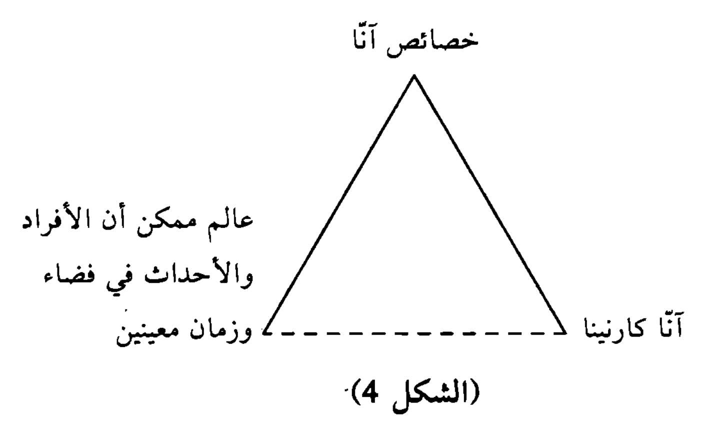
يمكن أن نتصور أن نابليون أصبح شخصية رئيسة في بيوغرافيا جديدة (أو في رواية تاريخية) يجعله يعيش في زمنه من خلال إعادة بناء أفعاله، بل وأفكاره وأحاسيسه أيضاً. في هذه الحالة، سيكون نابليون شبيهاً بشخصية من شخصيات التخييل. نعرف أنه عاش فعلاً، ولكن من أجل التدقيق في حياته أو المشاركة فيها، علينا بذل مجهود من أجل تصور عالمه الماضي، كما لو أنه العالم الممكن للرواية.

ولكن ماذا سيحدث في حالة الشخصية التخييلية؟ صحيح أن بعض الشخصيات تُقدم لنا كما لو أنها كائنات عاشت في الماضي بواسطة الصيغة: «حدث ذات يوم. . .»، أو بمعادله (كما هو الشأن مع ذات القلنسوة الحمراء، أو آنّا كارنينا)، ولكننا اعترفنا أيضاً أنه من المفترض في القارئ، استناداً إلى ميثاق سردي، أن ينظر إلى ما

يُحكى له على أنه حقيقي، ويتصرف كما لو أنه يعيش في العالم الممكن للمحكي، وينظر إليه كأنه عالم واقعي.

لا يهمّ أن يتحدث هذا المحكي عن شخص كما لو أنه حي (كما يمارس محقق خاص مهاراته اليوم في لوس أنجلوس)، أو عن شخص مفترض فيه أنه ميت. إن الأمر يتم كما لو أن شخصاً ما يُخبرنا بوفاة أحد والدينا **في هذا العالم**: يعود انفعالنا إلى شخص ما زال حاضراً في عالم تجربتنا.

يجب أن يتخذ المثلث الدلالي الشكل الذي يظهر في الشكل 4.



(الشكل 4)

يمكن الآن أن نفهم بشكل أفضل كيف يستثير مصير سكان عالم تخييلي ممكن انفعالاتنا، كما لو أن الأمر يتعلق بحلم نرى فيه كائناً عزيزاً يموت؛ ذلك أننا في هذه الحالة، نعود وقد تبدَّد السراب، إلى حياتنا اليومية، وندرك أننا لا يجب أن نقلق. ولكن ماذا سيحدث لو أننا نعيش في حلم مسترسل؟

لكي نظلّ دائماً مشدودين عاطفياً إلى مصير سكان العالم

التخييلي الممكن يجب أن نحقِّق شرطين: 1- أن نعيش في هذا العالم التخييلي الممكن كما لو أنه حلم لا يتوقف، 2- وأن نتصرف كما لو كنّا شخصيات من هذا العالم.

لقد سجلنا أن شخصيات التخييل تولد داخل العالم الممكن للمحكي، وإذا كانت ستصبح كيانات مهزوزة، وعندما تصبح كذلك، فإنها ستهاجر إلى محكيات أخرى، أو تنتمي إلى توزيع متحرك. وقد سجلنا أيضاً أننا نتظاهر بأننا نأخذ هذه العوالم التخييلية الممكنة مأخذ الجدّ، وذلك وفق ميثاق ضمني يلتزم به كل قارئ رواية. وقد يحدث، بعد دخولنا إلى عالم سردي مشوِّق وبالغ الجاذبية، أن تستثير استراتيجية نصية شيئاً شبيهاً باندفاع صوفي أو هذيان، وبأننا نسينا بكل بساطة (p113, L6) أننا دخلنا عالماً ليس سوى عالم ممكن.

يحدث هذا خاصة عندما نكون أمام شخصية موجودة في توزيعها الأصلي، أو ضمن سياق جديد بالغ الإغراء؛ ولكن، وبما أن هذه الشخصيات متحرِّكة، وأنها، بمعنى ما، تتحرك في ذهننا وخارجه (كما هو الشأن مع عالم ألفريد بروفروك الذي يتحدث عن ميكيل أنجيلو)، فإنها قادرة على افتتاننا، وإيهامنا بأنها تعيش بيننا.

أما في ما يتعلق بالشرط الثاني فيكفي أن نعيش في عالم تخييلي كما لو أنه عالمنا الواقعي، لكي نحسّ بالانزعاج من كوننا غير «مسجلين» فيه بشكل نهائي. ولكن لا علاقة لهذا العالم الممكن بنا، فنحن نتحرك داخله كما لو أننا رصاصة جوليان سوريل المفقودة؛ ومع ذلك، فإن ميلنا العاطفي يدفعنا إلى تقمُّص

شخصية أخرى، شخصية لها الحق في العيش هنا. وبهذا نتماهى مع شخصية من الشخصيات.

عندما نستيقظ من حلم اعتقدنا فيه أن عزيزاً مات، فإننا ندرك أن الأمر لم يكن حقيقة؛ وما نعتبره حقيقة هو الإثبات الآتي: «ذاك (أو تلك) الذي أحبه (هو أو هي) ما زال حياً وبصحة جيدة». وعلى العكس من ذلك، عندما يتوقف الهذيان التخييلي - عندما نتوقف عن التفكير كأننا الشخصية التخييلية، لأن «الريح تحرَّكت، يجب أن نحاول العيش»، بعبارات بول فاليري - فإننا لا نتوقف عن اعتبار انتحار آنّا كارنينا حقيقة، وأن أوديب قتل أباه وأن شيرلوك هولمز يقطن في باكر ستريت.

أعترف أن الأمر يتعلق بسلوك بالغ الخصوصية، ولكن الأمر يتم وفق هذه الطريقة، في أغلب الأحيان. فبعد أن نذرف دموعاً نغلق رواية تولستوي لكي نعود إلى الهُنا والآن. ومع ذلك سنعتقد دائماً أن كارنينا انتحرت، وأنّ من يعتقد أنها تزوجت هيثكليف إنسان غير طبيعي.

يعدّ هؤلاء الرفاق الأوفياء لحياتنا، باعتبارهم كيانات مهزوزة، كائنات لا تتغير وستظلّ إلى الأبد هي مَن قامت بتلك الأفعال (على عكس موضوعات سميائية أخرى تكون دائماً محل مراجعة[1]). وبسبب ثبات هذه الأفعال يمكننا دائماً التأكيد أنها تملك بعض

(1) قد يغرينا ذلك للقول إن الكيانات الرياضية هي من جهتها، محصَّنة ضد كل مراجعة. ومع ذلك، فإن مفهوم الخطوط المتوازية ذاته تغير بعد ظهور الهندسة غير الإقليدية، وأفكارنا حول فرضية فيرمات لم تعد هي ذاتها منذ سنة 1994 وأعمال الرياضي البريطاني أندرو وايلز.

الخصائص وتتصرف بطريقة ما. كلارك كينت هو سوبرمان الآن وإلى نهاية الزمن.

موضوعات سميائية أخرى

هل هناك كائنات أخرى لها المصير نفسه؟ نعم: أبطال الأساطير وآلهتها، الجنيات والأب نويل، وتقريباً كل الكيانات المعبودة في كل ديانات العالم. أكيد أن الكيانات الدينية تُعدّ كلها، في نظر ملحد، من طبيعة تخييلية، في حين هناك عالم روحي عند المؤمن مصنوع من «موضوعات فوق طبيعية» لا نستطيع، بقدراتنا الحسية، إدراك مضمونها، ولكنها واقعية بالتأكيد (الآلهة، الملائكة...). وبهذا المعنى، فإن الملحد والمؤمن يستندان كلاهما إلى أنطولوجيتين مختلفتين.

ولكن إذا كان الكاثوليكيون الرومان يعتقدون أن هناك إلهاً واحداً، وأن الروح القدس منحدر منه ومن ابنه، فعليهم أن يعتبروا الله وشيفا[1] وروح قدس البراري مجرَّد تخييلات اخترعتها محكيات مقدسة. وبالمثل، فإن الله في الإنجيل عند البوذي هو شخصية تخيلية، كما أن غيتشي مانيتو الألغونكيين[2] تخييلية عند مسلم أو مسيحي. وهكذا، فإن كل الكيانات الدينية والشعائر الأخرى - بعبارة أخرى أغلبها - هي عند معتنق لعقيدة ما

---

(1) شيفا (Shiva): إله في الديانة الهندوسية. (المترجم)

(2) Gitchi Manitou يتعلق الأمر بتسمية دالة في ثقافة الشعوب الألغونكيين على «الروح الأعظم» أو «الرب الأعظم». والألغونكيين جزء من الشعوب الأصلية التي تقطن شمال كندا. (المترجم)

شخصيات تخييلية. بحيث إننا يجب أن نعتبر ما يقارب من 90 في المائة من الكيانات الدينية تخييلاً.

تمتلك الألفاظ التي تُستعمل لتعيين هذه الكيانات الدينية مرجعية دلالية ثنائية. فالمسيح عند الشكّاك هو موضوع مادي محسوس وُجد 33 سنة في بداية الألفية الأولى، وهو عند مسيحي، بالإضافة إلى ذلك، موضوع ما زال حياً، ولكن وفق نمط غير مادي للوجود[1]، (في السماء، حسب المخيال الشعبي). وحالات المرجعية الثنائية هاته كثيرة. ولكن من أجل تحديد ما هي المعتقدات الصحيحة عند الناس العاديين، نذكر بأن بعض البريطانيين (أشرنا إلى ذلك أعلاه) يعتقدون جازمين أن شيرلوك هولمز هو إنسان واقعي.

وبالمثل افتتح الكثير من الشعراء المسيحيين قصائدهم بالإحالة على ربات الشعر أو أبولون، دون أن نستطيع القول إنهم استعانوا بثيمة أدبية فقط، أو إنهم يعبِّرون عن إيمان بآلهة الأوليمب. لقد أصبح الكثير من الشخصيات الأسطورية أبطالاً لمحكيات مكتوبة، وفي المقابل هناك الكثير من شخصيات المحكيات أصبح شبيهاً بأبطال الخرافات أو الأساطير. إن الحدود بين الصور الخرافية والآلهة الأسطورية والشخصيات الأدبية والكيانات الدينية غير محددة بما يكفي.

---

(1) للتدقيق يجب أن نقول إن التعبير «المسيح» يحيل على موضوعين مختلفين، وإننا عندما ننطق بهذا الاسم علينا من أجل تحديد معناه تحديد نوعية القناعة الدينية (أو اللادينية) التي ينتمي إليها المتكلم.

السلطة الأخلاقية للشخصيات التخييلية

لقد قلنا إن شخصيات التخييل، على خلاف الموضوعات السميائية الأخرى التي تخضع باستمرار لمراجعات ويمكن أن تكون شبيهة بالكيانات الرياضية، لا تتغير أبداً وتظلّ دائماً سيدة أفعالها. ولهذا السبب، تكتسي عندنا أهمية كبيرة، وخاصة من الناحية الأخلاقية.

فلنتصور أننا نشاهد مسرحية **أوديب** لسوفوكل، ما فحوى رغبتنا؟ نودّ بدون أمل أن يسلك أوديب طريقاً غير تلك التي ستقوده إلى اللقاء بأبيه ويقوم بقتله. نتساءل لماذا ذهب إلى طيبة ليبقى هناك وينتهي فيها، عوض الذهاب إلى أثينا مثلاً حيث كان من الممكن أن يتزوج فريني أو إسبازي. وبالمثل نقرأ **هاملت** ونتساءل لماذا لم يتزوج هذا الشاب الطيب أوفيلي ويعيش معها سنوات طويلة مليئة بالسعادة الزوجية، بعد أن قتل عمّه كولديوس النذل، وبعث بأمه بعيداً عن إلسينور. ولماذا لم يعبِّر هيثكليف عن قدر أكبر من قوة الروح لكي يتحمل الإذلال في انتظار فرصة الزواج بكاثرين والعيش معها كريفيّ لبِق ومحترم؟ لماذا لا يُشفى الأمير أندريه من مرضه ويتزوج نتاشا؟ لماذا استبدت براسكولنيكوف تلك الفكرة المرضيَّة التي دفعته إلى قتل العجوز المرابية، عوض أن يواصل دراسته ويصبح ذا مهنة محترمة؟ لماذا لا نعاين، عندما تحول غريغور سامسا إلى حشرة بشعة، ظهور أميرة جميلة تحوِّله، بقبلة، إلى شاب وسيم ومُغرٍ في براغ؟ ولماذا لم ينتصر روبير جوردان، وهو في الهضاب القاحلة في إسبانيا، على هؤلاء الأوغاد الفاشيين ويعود إلى ماريا حبيبته الرقيقة؟

مبدئياً يمكن أن نفعل شيئاً ما لكي يحدث هذا فعلاً: يكفي أن نعيد كتابة **أوديب ملكاً**، و**هاملت**، و**أعالي هيرفلنت**، و**الحرب والسلم**، و**الجريمة والعقاب**، و**المسخ**، و**لمن تدق الأجراس**. ولكن هل هناك من يرغب في ذلك؟

إن التجربة المحزنة في اكتشاف، أنه على الرغم من رغباتنا هاته، سيموت هاملت وروبير جوردان والأمير أندري، تجعلنا نرتعد كما لو أن القدر يوجِّه أصابعه إلينا، ذلك أن الأشياء تقع بهذه الطريقة، وهي كذلك إلى الأبد، على الرغم من أمانينا وآمالنا التي نصوغها ونحن نقرأ هذه الكتب. ندرك أننا لا نستطيع معرفة ما إذا كان القبطان أشاب سيُمسك بالحوت الأبيض أم لا. إن الدرس الحقيقي الذي يقدمه لنا **موبي ديك**، هو أن الحوت سيذهب حيث يشاء.

ما تختزنه التراجيديات الكبرى من تشويق هو أنّ أبطالها، عوض أن يفلتوا من قدر فظيع، يتوغلون في الهاوية (هاوية عادة ما يكونون هم من حفروها بأيديهم)، لأنهم لا يملكون أي فكرة عمّا ينتظرهم؛ ونحن الذين نرى بوضوح إلى أين يسيرون لا يمكننا إيقافهم. نتوفَّر على مدخل معرفي إلى عالم أوديب، ونعرف كل شيء عنه وعن جوكاستا؛ ولكنهما لا يعرفان أي شيء عن عالمنا، على الرغم من أنهما يعيشان في عالم يتحكَّم فيه عالمنا بشكل طفيلي. لا يمكن لشخصيات التخييل التواصل مع نساء ورجال العالم الواقعي[1].

---

(1) حول هذه القضايا انظر: Eco, *Lector in fabula*

وهذا المشكل ليس مشكل حكايات، كما يبدو عليه في الظاهر. فلنحاول بالأحرى، أن نأخذه مأخذ الجد. لا يمكن لأوديب أن يتصور عالم سوفوكل، وإلا لما تزوَّج أمه. إن شخصيات التخييل تعيش في عالم ناقص، أو - لكي نكون وقحين وغير لبقين - في عالم معوق.

ولكننا عندما ندرك فحوى مصيرها، يساورنا الشك في أننا نحن أيضاً، مواطني الهُنا والآن، نكون أمام مصيرنا فقط لأننا نفكر في عالمنا كما تفكّر شخصيات التخييل في عالمها. يوحي إلينا التخييل بأن الرؤية التي نكوِّنها عن العالم الواقعي قد تكون هي الأخرى ناقصة، تماماً كنقصان الرؤية التي تملكها شخصيات التخييل عن العالم الذي تتحرك فيه. ولهذا السبب، عادة ما تصبح الشخصيات التخييلية الكبرى نماذج للشرط الإنساني «الواقعي».

الفصل الرابع

لوائحي

تلقيت تربية كاثوليكية واكتسبت منذ نعومة أظافري عادة ترتيل الدعوات والاستماع إليها. كان الأمر يتعلق في أغلب الأحيان بلائحة من صيغ القول والحَمْد من قبيل دعوات السيدة البتول: «القديسة مريم»، «القديسة أم الإله»، «القديسة عذراء العذارى»، «أم المسيح»، «أم النعمة الإلهية»، «الأم الطهور»[1].

تعدُّ الدعوات نوعاً من أنواع اللوائح[2]، تماماً كما هو الشأن مع دليل الهاتف والكاتالوغات. إنها تعداد[3]. لم أكُن أدرك، في

---

(1) وهذه مقابلاتها باللغة اللاتينية، «sancta maria», «sancta dei gentrix», «sancta virgo virginum», «mater christi», «mater divinae gratiae», «mater purissima»، وقد قام الأستاذ محمد المبكر، بكلية الآداب، فاس، مشكوراً بترجمتها إلى العربية. (المترجم)

(2) اللائحة "la liste" ويقصد أمبرتو إيكو المعنى الحرفي فيها، أي كل سجل يحتوي على مجموعة من الأشياء الموضوعة في مكان ما، كما هو حال السلع في الأسواق الممتازة، والكتب التي تحتويها خزانة ما، وكما هو الحال مع لائحة للأسماء والصفات الخاصة بكائنات وأشياء، أو كل المفردات التي يتضمنها قاموس ما، وهو ما سيوضحه في هذا الفصل. (المترجم)

(3) تعداد "énumérations"

بداية حياتي كمؤلِّف لأعمال تخييلية، ميلي إلى هذه اللوائح. والآن، وبعد أن كتبت خمس روايات ومحاولات أدبية أخرى، أصبح بإمكاني تحديد لائحة تامّة لكل لوائحي. ولكن هذا المجهود سيتطلب الكثير من الوقت؛ ولهذا السبب، سأكتفي بذكر البعض من حالات التعداد في تجربتي، وأقارنها، دليلاً على تواضعي، ببعض الكاتالوغات الكبيرة في تاريخ الأدب العالمي.

اللوائح العملية واللوائح الشعرية

يجب بداية أن نميز بين اللوائح «العملية» (أو«البراغماتية»)، وتلك التي يمكن أن نطلق عليها «أدبية» أو «شعرية»، أو إن شئتم جمالية (ذلك أن الصفة الأخيرة أشمل من الصفتين السابقتين، فهي لا تحتوي على لوائح لفظية فحسب، بل تتضمن أيضاً الأبعاد البصرية والموسيقية والإيمائية)[1].

يمكن للائحة عملية أن تكون خاصة بمشتريات، أو تكون كاتالوغ مكتبة أو جَرْداً للأشياء الموجودة في مكان ما (مثلاً مكتب، أرشيف، متحف)، أو لائحة الوجبات التي يقدِّمها مطعم، أو قد تكون قاموساً يضم كل مفردات لغة ما. إن وظيفة هذه اللوائح هي وظيفة مرجعية بشكل خالص، ذلك أن عناصرها تُحيل على أشياء تتطابق مع مسمياتها. فإذا كانت هذه الأشياء غير موجودة، فإنّ اللائحة لن تكون سوى وثيقة مزيفة. وبما أن هذه اللوائح تشير إلى

---

(1) Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion

أشياء موجودة، فإنها يجب أن تكون محدودة، أي حاضرة من خلال وجودها المادي في مكان ما. ولهذا السبب، لا يمكن تغييرها (بالمعنى الذي يكون فيه من العبث أن ندرج في كاتالوغ متحف لوحةً لا تنتمي إلى مجموعة من مجموعاته).

وعلى العكس من ذلك، فإن اللوائح الشعرية هي لوائح **مفتوحة**، وتفترض، بشكل من الأشكال، الصيغة الآتية: إلى «آخره، نهائي». إنها تهدف إلى إثارة ما لا يحصى من الشخصيات والأشياء أو الأحداث، وذلك لسببين: أولاً، يدرك الكاتب أن كمية الأحداث كبيرة، لدرجة أنه لا يستطيع تسجيلها جميعها؛ وثانياً، يستمتع الكاتب بتعداد لا نهاية له، ويتعلق الأمر أحياناً بلذة سمعية[1].

تشتغل اللوائح العملية، بطريقتها الخاصة، باعتبارها شكلاً،

---

(1) حول الاختلاف بين اللوائح «البراغماتية» و«الأدبية» انظر: Robert E. Belknap, *The Liste*, New Haven, Yale University Press, 2004. ونعثر على أنطولوجيا جيدة للوائح أدبية في Francis Spufford, éd., *The Chatto book of Cabbages and Kings: Lists in Literature*, Londres, Chatto and Windus, 1989. ويعتقد الكتاب أن اللوائح «البرغماتية» يمكن تعديلها إلى ما لا نهاية (دليل الهاتف مثلاً يمكن أن يتغير كل سنة، ويمكن أيضاً أن نوسِّع من لائحة المشتريات ونحن نزور المحال التجارية)، في حين أن اللوائح التي يسميها «أدبية» هي في تصوّره مغلقة بسبب الإكراهات الشكلية للعمل الأدبي الذي يتضمنها (العروض والإيقاع وأشكال السونات... إلخ). ويبدو لي أن هذه الحجّة يمكن قلبها بسهولة: بما أن اللائحة العملية تعين سلسلة منتهية من الأشياء **في لحظة معينة**، فإنها منتهية بالضرورة. يمكن أن نضيف إليها بالتأكيد، كما يقع ذلك لدليل الهاتف، - ولكن دليل 2008 مقارنا بدليل 2007 هو ببساطة **لائحة أخرى**. وعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من الإكراهات التي تفرضها التقنيات الفنية، فإن كل اللوائح الشعرية التي أحيل عليها ابتداء من الآن هي ممتدة **إلى ما لا نهاية**.

ذلك أنها تضفي وحدة على مجموعة من الأشياء التي تخضع، رغم اختلافها، **لإكراهات سياقية**: فما يجمع بينها هو كونها موجودة في المكان نفسه فقط، أو لأنها غاية لمشروع ما (كما هو الحال مع لائحة المدعوّين إلى حفل ما). ولا يمكن للائحة عملية أن تكون مضافاً بلا قيمة، فهي محدَّدة فقط من خلال المعيار الذي تمّ وفقه تجميع الأشياء التي تضمّها. هناك مثلاً في رواية ثورنتون ويلدر (Thornton Wilder) **جسر سان لوي راي** مجموعة من الأشخاص لا شيء يجمع بينهم عدا **الصدفة العرضية** التي جعلتهم يجتازون جميعهم الجسر نفسه لحظة انهياره.

وتشكل *aria del catalogo* الشهيرة التي يغنيها لوبيريلو (Leporello) في **دون جيوفاني** لموزار مثالاً رائعاً على اللائحة العملية. لقد أغرى دون جيوفاني مجموعة كبيرة من نساء بلاده، شابات وفلاحات وسيدات من المدينة وبارونات، وكونتيسات وماركيزات وأميرات: نساء من كل المستويات الاجتماعية، ومن كل المظاهر ومن كل الأعمار. ولكن خادمه ليبوريلو كان محاسباً دقيقاً وكان كاتالوغه تامّاً من الناحية الرياضية:

في إيطاليا ست مائة وأربعون؛
في ألمانيا مائتان وواحد وثلاثون؛
مائة في فرنسا، وفي تركيا واحد وتسعون؛
ووصل عددهن إلى ثلاثة آلاف في إسبانيا.

والحاصل أن هناك ألفين وخمس وستين امرأة، لا تزيد واحدة ولا تنقص. فلو حدث أن أغرى دون جيوفاني زيرلينا أو دونا آنّا، فإن اللائحة لن تكون هي ذاتها.

إن سبب إقامة لوائح عملية جلي، ولكن كيف يكون الحال مع اللوائح الشعرية؟

بلاغة التعداد

فلنكرر ذلك من جديد، إذا كان الكتَّاب يحررون لوائحهم، فإن ذلك يعود إمّا إلى أن عدد العناصر التي يتناولونها كبير جداً، إلى درجة أنه يفوق قدرتهم على التحكم فيه، وإما أنهم مولعون بالصوت الذي تُحدِثه الكلمات التي تعين سلسة من الأشياء. وفي هذه الحالة، فإننا ننتقل من لائحة من **المراجع والمدلولات** إلى لائحة من **الدّوال**.

فلنتذكر حالة جينيالوجيا السيد المسيح في إنجيل ماتيو. نحن أحرار في أن نشكك في الوجود التاريخي لمجموعة من أسلافه، ولكن ليس هناك من شك في أن ماتيو (أو المحرر الذي يطلق على نفسه ماتيو) كان يودّ إدراج بعض الشخصيات «الواقعية» ضمن عالم معتقداته، بحيث تتضمن اللائحة قيمة عملية ووظيفة مرجعية. وعلى العكس من ذلك، فإن الدعوات الخاصة بـ «السعيدة مريم العذراء» - وهي عبارة عن كاتالوغ من الصفات المستوحاة من الكتاب المقدس، أو من الموروث والإيمان الشعبي - يجب أن تنشد كما لو أنها مانترا[1]، على طريقة «**يا جوهرة اللوتس**» عند البوذيين[2]،

---

(1) mantra (مانترا) صيغة من صيغ الصلاة في الفكر البوذي الهندي وتتكون من man التي تعني أفكر، ومن tra التي تعني الأداة المستعملة في هذا التفكير. (المترجم)

(2) Om mani padme hûm. (المترجم)

ولا يهم أن تكون متشددة أو متسامحة (وفي جميع الحالات كانت الدعوات تنشد، إلى حدود فترة القنصل فاتيكان الثاني، باللاتينية، ولم يكن أغلبية المؤمنين يفهمون هذه اللغة). ما هو أساسي، هو أن يستغرقنا الصوت المغناطيسي للائحة، كما هو الشأن مع دعوات القديسين: فما يهم ليس الأسماء المحال عليها أو المنسية، بل كونها تخضع لحظة النطق بها لإيقاع يمتد لفترة زمنية.

وهذا الحافز الأخير هو الذي كان موضوع تحليل وتعريفات متعددة عند البلاغيين القدامى، الذين درسوا حالات متعددة، حيث لم تكن الإشارة عندهم إلى الكمية الهائلة من الأشياء مهمة، فالمهم هو ما يُسند إليها من خصائص بطريقة إدماجية، وعادة ما يكون ذلك لاعتبارات خاصة بمتعة التكرار.

تكمن الأشكال المتعددة للوائح عامة في خلق حالات **التراكم**، أي وجود مقاطع وتراكب بين الحدود اللسانية التي تنتمي إلى الدائرة المفهومية نفسها. لقد كان يُطلق على هذا النوع من التراكم **التعداد**، وكان موطن ظهورها المنتظم هو الأدب القروسطي. لقد كانت حدود اللائحة تشكو أحياناً من الانسجام، فالغاية منها كانت هي تحديد صفات الله؛ والحال أن الله، حسب بسودو - دانيس لاريوباجيت[1] (Le Pseudo-Denys l'Aréopagite)، لا يمكن وصفه بواسطة صور متنافرة. ولهذا السبب، أعلن القديس إينود دو

(1) Pseudo-Denys l'Aréopagite هو مؤلف لمجموعة من المؤلفات المسيحية والنظريات الصوفية باللغة اليونانية. ويعدّ من المصادر الرئيسة في الموروث الروحي المسيحي، يُقال إنه عاش حوالي 500 سنة ميلادية. (المترجم)

بافي (Ennode de Pavie) في القرن الخامس الميلادي أن المسيح هو «المصدر، والسبيل، والعدل، والصلابة، والحامل للنور، والحمَل، والباب، والروح، والفضيلة، والكلمة، والحكمة، والنبي، والضحية، والوريث، والراعي، والجبل، والبحيرة، واليمامة، والشعلة، والمارد، والنسر، والزوج، والصبر، والدودة»[1]. توصف هذه اللائحة، كما هو الشأن مع دعوات العذراء، بأنها مدح أو ثناء.

وهناك نوع آخر من التراكم تمثله **المتشابهات المعنوية**[2]: يتعلق الأمر بمقاطع من كلمات أو تعابير دالة على الشيء ذاته، ويمكن من خلالها إعادة إنتاج الفكرة ذاتها مرات عديدة. ويتطابق التعدد المعنوي فيها مع مبدأ «التضخيم الشفوي» الذي وضّحه بشكل كبير سيسرون في خطابه الأول ضد كاتيلينا أمام مجلس الشيوخ الروماني (63 قبل الميلاد): «إلى متى ستواصل سيد كاتيلينا، استغلال صمتنا؟ كم من الوقت نظلّ لعبة لجنونكَ؟ إلى أي حد سيستمر اندفاعكَ وجرأتكَ الجامحة التي تواجهنا بها؟ فلا الحرس الذي يسهر على جبل بالاتين، ولا المراكز المنتشرة في المدينة، ولا هلع الشعب، ولا مساهمة كل المواطنين الصالحين، ولا اختيار هذا المكان الآمن لاجتماع مجلس الشيوخ، ولا النظرات، ولا وجوه هؤلاء الذين يحيطون بك، لا شيء من كل هذا يمكن أن يوقفك عند حدٍّ بعينه؟ ألا تعتقد أنّ مشاريعكَ

---

(1) Ennode de Pavie, *Carmina*, livre IX, section 323C, in *Patrologia latina*, éd. J.-P. Migne, vol. 63 (Paris, 1847)

(2) congeries

انكشفت؟ ألا ترى، أن مؤامراتك سيَبطل مفعولها بمجرد ما نكشف سرها؟»[1].

وتقدم لنا حالة «التكاثر»[2]، ويطلق عليه أيضاً «النمو المطرد»[3] شكلاً مختلفاً شيئاً ما. فإذا كانت الكلمات تحيل دائماً على الحقل المفهومي ذاته، فإنها تضيف في كل مرحلة شيئاً جديداً، أو تكشف عن شحنة جديدة. وهناك مثال قد نعثر عليه في الخطاب الأول ليسيرون ضد كاتيلينا: «فليس هناك فعل من أفعالك، ولا مشروع من مشاريعك، ولا فكرة من أفكارك، لا تكتفي بألا تعلمني أي شيء، بل أيضاً لا أراها ولا أعرفها في تفاصيلها»[4].

تُعرِّف البلاغة الكلاسيكية التعداد من خلال الاستذكار، والحذف، وتعدُّد الروابط[5]. يعدّ الاستذكار تكراراً للكلمة ذاتها في بداية كل جملة أو كل بيت شعري. ولا يشكِّل الناتج من ذلك دائماً ما نسميه لائحة. وهناك مثال جيد عن الاستذكار في قصيدة **إمكانات** لـ ويشاوا زيمبورسكا:

أفضِّل الأفلام

أفضل القطط

---

(1) Cicéron, *Discours contre Catilina*, Paris, Les Belles-Lettres

(2) التكاثر "l'incrementum"

(3) النمو "climax"

(4) Cicéron, *Discours contre Catilina*, Paris, Les Belles-Lettres

(5) Anaphore, asyndète, polysyndète

أفضل السنديان
أفضل ديكنز على دوستوفسكي
أفضل أن أكون عاشقة للناس، لا أن أكون عاشقة لكل البشرية
أفضل أن أحافظ على إبرة وخيط بين يدي في حالة ما
أفضل اللون الأخضر(1).

وهكذا على طول ستة وثلاثين بيتاً.

يعدّ الحذف تراجيديا بلاغية، الهدف منها إلغاء أدوات الربط بين عناصر السلسلة. ويقدِّم لنا الاستهلال الشهير في كتاب **رولان الغاضب** لأريوسط(2) مثالاً جيداً على ذلك: «السيدات، الفرسان، الأسلحة، الحب/ المجاملات، الأفعال الجريئة، بكل هذا أتغنى».

وعلى عكس الحذف، تتحدد العلاقة بين كل العناصر بالاستعانة بروابط. ففي النشيد الثاني لـ**الفردوس المفقود** لميلتون يوضح لنا البيت 949 أسلوب الحذف، أما البيت الموالي فيوضح تقنية الربط:

بالرأس، باليدين، بالأجنحة
يواصل سبيله
ويسبح أو يغرق أو يمر عبر معبر
أو يزحف أو يحلق.

ولكن البلاغة التقليدية لا تقدِّم لنا تعريفاً خاصّاً لما يثير

---

(1) Wislawa Szymborska, *Nothing Twice*, trad. Stanislaw Baranczak et Claire Cavanagh (Cracovie, Wydawnictwo literackie, 1977)

(2) L'arioste, *Roland furieux*

اهتمامنا، كما هو الحال مع الجشع الكبير الذي يميِّز اللائحة، وخاصة اللوائح الطويلة للأشياء المتناغمة بعضها مع بعض، كما نعثر على ذلك في هذا المقطع القصير من رواية إيطالو كالفينو، **الفارس الذي لا وجود له**:

> يجب أن نواسي أنفسنا، فتيات البادية... فباستثناء القداس الديني، الثلاثية، التساعية، العمل في الحقول، الدرس، العمل في حقول الكروم، تأديب الخدم، زنا المحارم، الحرائق، الشنق، الجيوش الغازية، الكيس، الاغتصاب، والأوبئة، لم نرَ أي شيء[1].

قرأت، وأنا أُعِد رسالتي لنيل الدكتوراة حول الجماليات في القرون الوسطى، الكثير من شعر تلك المرحلة، واكتشفت كم كان ذلك الشعر قادراً على الكشف عن ذوق مولَع بالتعداد. فلنأخذ مديح مدينة ناربون بقلم سدوان أبولينير الذي عاش في القرن الخامس الميلادي مثالاً على ذلك:

> سلاماً يا نوربون يا ذات الجو المعتدل والمظهر الذي يروق العين، مدينة تزدهي بالأرياف التي تحيط بها، بأسوارك، بمواطنيك وبحزامك، وببناياتك، بأبوابك وأروقتك، وميدانك وقاعاتك الكبيرة، ومعابدك وكابيتولك، نقودك وحماماتك وأقواس النصر، ومخازنك العمومية، وأسواقك ومراعيك وعيونك، وجزرك، وبركك وأنهارك وتجارتك وجسرك، وأخيراً بالبحر الذي يجاورك

(1) Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*, Paris, Points Seuil

لسنا في حاجة إلى معرفة اللغة اللاتينية لكي نستمتع بلائحة من هذا النوع. فما هو أساسي هو الإصرار على التعداد: أما موضوع اللائحة فلا أهمية له - وهنا يتعلق الأمر بعناصر من معمار المدينة - ذلك أن الغاية الحقيقية من كل لائحة جيدة هي تبليغ فكرة عن اللانهائي ونشوته، وهكذا دواليك.

عندما كبرتُ سنّاً وحكمة، اكتشفتُ لوائح رابليه وجويس. وكانت هذه اللوائح تمثل جزءاً كبيراً من إنتاج هذين المؤلفين. وبما أنني لا أستطيع تفادي هذه النماذج، وهي نماذج أدّت دوراً حاسماً في مآلي ككاتب، فلتسمحوا لي أن أحيل على مقطعين. الأول من **غرغانتيا**:

هنا كنا نلعب:

بالهيجان والكونديمناد والربح وبورق الفيراد، والطيران والكموكانتا والبطارية واللانسكينات، والنصر، والمغفل، والبيكاردي، والذي يتكلم، والمائة، والبطارية، والناد، والجوك، والقوة، والإسبناي، والزواج، والتعيسة، والفرح، والأشياء، والراين، وباس عشرة، والذي يفعل هذا يفعل ذاك، وواحد وثلاثون، والمقطع، والزوج والمقطع، والإلصمة، والثلاثمائة، والبرغي، والتعيس والكوكينبار، والذي يربح يخسر، والقرن والشخير والثور المغتصب وأقرصك دون أن تضحك[1]. . . .

---

(1) لم نتمكن من ترجمة بعض المفردات لأنها تنتمي إلى لغة انقرضت، ولم تعد متداولة، ولا وجود لها في القواميس الفرنسية المعروفة ولا في =

إلى آخره على امتداد صفحات.

أما المقطع الثاني فهو من **عوليس**، ولا يمثِّل سوى جزء صغير من الفصل السابع عشر (الذي يضم أكثر من 100 صفحة). ويقدِّم لائحة لبعض الأشياء فقط التي عثر عليها بلوم في البقايا الموجودة في مطبخه:

ماذا يضم الرف المغلق؟

دفتر للكتابة من نوع فير فوستر، وهو في ملكية ميلي (ميلسنت) بلوم، تضم بعض الصفحات، رسوماً تخطيطية موسومة ببارلي وتحدِّد رأساً شبيهة بالأرض عليه خمس شعيرات منتصبة، عينان بوضعية جانبية، الصدر بوضعية أمامية بثلاث زرات، وقدم مثلثة، صورتان فوتوغرافيتان لملكة بريطانيا ألكسندرا ولمود برانسكومب، ممثلة وجمال مهني، بطاقة نويل تمثل لنبتة طفيلية، وخرافة **ماسفا**، التاريخ نويل 1892، أسماء المرسلين: من لدن السيد والسيدة كوميرفورد، أتمنى أن يحلّ عليك نويل هذا بالسرور والصفاء والحبور، قطعة من السيْر (الشمع) بغلاف أحمر مبللة نسبياً مصدرها المتجر الكبير ميسر هليس 89 و91 دام ستريت؛ علبة تحتوي على بقايا ريش مذهب «ج» مصدرها من الرفّ نفسه ومن المتجر نفسه؛ ساعة رملية تتدحرج وتحتوي على رمل، يتدحرج، يجري؛ مقترحات في ورق عليه ختم (لم تفتح أبداً) حرَّرها ليوبولد بلوم سنة 1886 وهي مشروع قانون يتعلق بعواقب تبنِّي مشروع قانون هو رول

= الموسوعات. والأساسي ليس في عدد الكلمات، بل في البرهنة على وجود اللائحة ودورها. (المترجم)

ويليان إوارت غلادستون لسنة 1886 (لم يصادق عليها كقانون أبداً)، تذكرة بيع لخيرية رقم 2004 للسيد كيفين شاريتي فير الثمن 6 بونس و100 رزمة؛ قمطر صبياني مؤرخ بوتي إلى لوندي حيث نقرأ: p بحروف البدء بابا، c بحروف البدء، كيف حالك علامة استفهام j بحروف البدء أنا جيد نقطة إلى السطر توقيع مع m بحروف البدء ومزينة ميلي لا وجود لنقطة؛ رسم منقوش في عقد في ملكية إيلين بلوم (اسم الولادة هيغينز) توفيت؛ رسم منقوش في ملكية رودولف بلوم (اسم الولادة فيراغ) توفي؛ ثلاثة رسائل مرقونة، المرسل إليه هنري فلاور البريد الثابت ويستلاند رود، المرسل مارتا كليفوردن البريد الثابت دولفينز بار؛ اسم وعنوان ثلاث رسائل منقولة إلى لغة أخرى (الصائتات محذوفة) N.IGS./WI.UU.OX/W.OKS.MH/Y.IM؛ مقتطع من مجلة أسبوعية إنجليزية، المجتمع العصري، الموضوع عقاب جسدي في مدارس الفتيات، لفافة وردية كانت موضوعة على بيضة الباك في سنة 1899، عازلان طبيان من المطاط اشتُريا عبر البريد في الصندوق البريدي 32، البريد الثابت شارينغ كروس لندن W.C؛ رزمة من دزينة من الأظرفة الورقية صوفية وأوراق لكتابة الرسائل رقيقة وشفافة ينقصها ثلاثة؛ بعض القطع النقدية من النمسا/ المجر؛ ورقتان لليانصيب الملكي من هنغاريا، مجهر ضعيف[1]...

تحت تأثير هذه اللوائح وبذوق رابلي للتراكم، كتبت في بداية الستينيات، رسالة إلى ابني (كان في السنة الأولى من عمره) لكي

(1) James Joyce, *Ulysse*, trad. Tiphaine Samoyault, Paris, Gallimard

أخبره بنيتي تقديم هدية له قريباً، وستكون عبارة عن ألعاب حربية، لكي أخلق منه، عندما يكبر، رجل سلم عن قناعة. وها هي الترسانة التي وعدته بها:

ستكون هداياك إذاً أسلحة. بنادق مزدوجة الماسورة، بنادق طلقات، بنادق رشاش. قذائف وبازوكات وسيوف، أسلحة جنود مدججين في اللباس الحربي. قلاع محصنة بجسور معلقة، حصون لتطويقها، وجسور معلقة، وبارود دوستروي وطائرات مطاردة. رشاشات وخناجر ومسدسات كولت، وكولت وينشيستر شاسبوت 91، وبنادق أوتوماتيكية، ومدافع هاون، وراجمات أحجار، وراجمات نارية وقنابل وسيوف، وراجمات، ومنجنيق، وبلاطات طويلة، وكلابات، وقطع ثمانية كتلك التي كانت عند القبطان فلينت (لكي تتذكر لونغ جون سيلفر وبين غوم)، وخناجر كتلك التي يحبها دون باريجو، وموسى من طليطلة لكي تذهب وتسرق ثلاث مسدسات مرة واحدة وتقتل الماركيز مونتيليمار، أو تستعمل الحذاء النابوليتاني الذي بفضله قتل بارون سيغونياك اللص الذي حاول اختطاف صديقته إيزابيلا، وستكون هناك أيضاً سواطير للمعركة، وحراب وسكاكين ورماح وسيوف معقوفة، وسهام وعصي في شكل سيف كتلك التي يضعها جون كارادين في يده عندما يموت بصعقة كهربائية وهو يضع يده على السكة الحديدية (وإذا كان الناس لا يتذكرون ذلك، فذاك شأنهم). وسكاكين قرصان ترعب كارمو وفان ستيلر، وبنادق دمشقية لم ير مثلها السير جيمس بروك (وإلا لما تخلى عن اللعبة في مواجهة السيجارة السردينية الألف)؛ وشفرات مثلثة كتلك التي استعملها مريد

السيروليام، والنهار آيل للغروب في كلينيونكور من أجل قتل قاتل زامبا الذي قتل أمه تلك السيدة العجوز الوسخة فيبار؛ وإجاص للقلق كذاك الذي يُحشى به فم السجان رامي بينما الدوق بوفور، وشعر لحيته اللجيني الذي خلق منه رجلاً جذاباً بفضل الاهتمام الدائم بمشط من رصاص، يهرب على فرسه مبتهجاً مسبقاً من غضب مازاران؛ ومدافع محشوة بالمسامير يطلقها رجال أسنانهم حمر بالبيتول، وبنادق بسنادات من أجل فرسان عرب يحملون معاطف مشرقة؛ ورماح أسرع من البرق يخضرّ لها شريف نوتينغهام؛ وسكاكين للسلخ كتلك التي كان يملكها مينوهاهاس، أو الشاب الأباشي وينيتو (لأننا مزدوجو اللغة). مسدس صغير يمكن وضعه في الجيب أو في قبعة من أجل مغامرات لص **ظريف**، أو لوج ثقيل ينفخ في جيب، أو معلق تحت الإبط على طريقة ميكائيل شاين. وبنادق أخرى تليق بجيسي جيمس ووايلد بيل هيكوك، أو سامبغليون، تُحشى من الفم. وفي المجمل سأهديك أسلحة، الكثير من الأسلحة. تلك يا ولدي هداياك الجميلة في كل نولاتك[1].

عندما بدأت كتابة **اسم الوردة** استعرت من بعض الحوليين القدامى أسماء أنواع المتشردين، وكانوا رجالاً بأكياس وحبال وهرطوقيين تائهين، لكي أخلق الإحساس بوجود نوع من الالتباس الاجتماعي والديني الذي كان سائداً في القرن الرابع عشر في

(1) Eco, *Pastiches et postiches* (Messidor, 1988). Traduction de Bernard Guyader

إيطاليا. وما كان يبرِّر لائحتي هو العدد الكبير من هؤلاء المهمّشين والمشردين من كل الأنواع، ولكن من الطبيعي أنني انسقتُ وراء تضخيم هذا الركام المعجمي للاستمتاع بلغوٍ لا معنى له، أي حباً في الاستمتاع بالصوت فقط.

وبكلمات مبهمة اضطرتني إلى أن أستحضر الشيء القليل الذي أعرفه عن اللهجة الإيطالية ولغة بروفانسا، قصَّ عليَّ سالفاتوري هروبه من القرية التي ولد فيها وتسكَّع عبر الدنيا. وذكَّرتني قصته بالكثير من المشردين الذين عرفتهم في حياتي أو صادفتهم في طريقي، وآخرين عرفتهم في ما بعد أو أعرفهم اليوم...

... لقد زار سالفاتوري الكثير من البلدان انطلاقاً من بلدته مونتفيرات، وهي مسقط رأسه في اتجاه لوجيريا ومنها صعد إلى بروفانس أرض ملوك فرنسا.

لقد تاه سالفاتوري في العالم كله متسولاً ولصّاً، وكان تارة يقدِّم نفسه باعتباره مريضاً، ويعرض خدماته على بعض النبلاء، ثم يسلك طريق الغابة من جديد في اتجاه الطريق الكبير. وحسب ما رواه لي، تخيلته مع تلك المجموعة من المتسكعين الذين رأيتهم في السنوات التي تلت هذا اللقاء، تتجول في أوروبا: رهبان مزيفون، ومشعوذون، وغشاشون، ومحتالون، وشحاذون بائسون ومصابون بالجذام ومقعدون ومتجولون ومتسكعون وكهنة بلا وطن، وطلبة متجولون وخداعون وبهلوانيون ومرتزقة معاقون، ويهود مشردون نجوا من قبضة الكفار وقد تشوَّهت أرواحهم، ومجانين وهاربون محكوم عليهم بالنفي، وأشرار قطعت آذانهم، ولوطيّون يرافقهم

محترفون متجولون من خياطين، ونحّاسين، وصانعي كراسي، ووسخون، وبنائين، وهناك أنذال من كل طائفة ومحتالون وفاسقون وسفلة ولصوص وأنذال وخدّاعون ومتعسّفون ومتسكعون وصعاليك، وكهنة وقساوسة سيمونيون وحانثون، وأناس يعيشون على غباء الآخرين، ومزيّفو طوابع وأختام بابوية وبائعو صكوك الغفران ومشلولون زائفون يضطجعون أمام أبواب الكنائس ومتسكعون هاربون من أديرتهم وبائعو بقايا القديسين، ومخلّصون ومنجمون وقارئو حظّ وعرّافون وجامعو صدقات مزيفون، وزناة من كل لون، ومفسدو راهبات وفتيات بالخديعة والعنف، منهم من يتظاهر بداء الاستسقاء، أو بداء النقطة أو بداء البواسير، أو بالنقرس وبالقروح وأحياناً بالجنون الاكتئابي. ومنهم من كان يضع على جسمه أدهنة ليتظاهر بأنه مصاب بقروح مستعصية، وآخرون يحشون أفواههم بمادة تشبه لون الدم للتظاهر بسعال المسلولين، وسفلة آخرون يتظاهرون بوهن في أحد أعضائهم، في أيديهم عصيّاً لا جدوى منها ويتصنعون الإصابة بالصرع، والجرب، والدّمل والأورام، واضعين على أجسامهم الضمادات، وصبغ الزعفران، ويضعون حديداً في أيديهم، والضمادات على رؤوسهم ويتسللون إلى الكنائس تفوح منهم رائحة نتنة، ويخرون ساقطين فجأة وسط البهو ورغوة تخرج من أفواههم وأعينهم زائغة، ومن فتحتي أنوفهم يخرج دم مصنوع من عصير التوت والزنجفر ليستدرّوا عطف المؤمنين ويمدّونهم بالطعام والصدقات، هؤلاء الذين كانوا يتذكرون دعوة الآباء القديسين للإحسان: «شارك الجائع في خبزك، استضِفْ إلى منزلك من لا مسكن له، لنتردد على

المسيح، لنرحِّب بالمسيح، لنكسِ المسيح لأنه كما يطهِّر الماء النار تطهِّر الصدقة خطايانا».

ولقد رأيت على امتداد نهر الدانوب، بعد هذه الوقائع التي أرويها، الكثير من هؤلاء وما زلت أرى إلى يومنا هذا أولائك الدجالين الذين كانت لهم أسماء وتفرّقوا إلى طوائف، كما يفعل الشياطين: أنذال وقذرون، أطباء دجّالون ومحتالون، خدّاعون، عملاء، كلاب، متاجرون ببقايا القديسين، مغبّرون، مزهوون، ملبّدون، متسكّعون قذرون، يتظاهرون بأن العقرب لدغتهم، حمّالون، وسطاء، رعّاشون، صخّابون، كلاب سوق، شُغي، متباكون مدنّسون.

كان الأمر شبيهاً بسيلٍ من الوحل يجري عبر دروب عالمنا، ويدنّس فيه واعظون شرفاء وهراطقة يلهثون وراء فرائس جديدة ومشعلو الفتن.

وهكذا انتسب سالفاتوري إلى طوائف وجماعات تكفيرية كان يذكر أسماءها ويدعو إلى مذهبها بطريقة خاطئة. واستنتجت من كلامه أنه التقى ببتاريين وفوديين وقد يكون قد التقى بمانويين وارنالدين أليبجيين أيضاً، وأنه انتقل أثناء تجواله عبر العالم من فرقة إلى أخرى، وشيئاً فشيئاً بدأ يعتقد أنّ تشرّده رسالة ينبغي أن يقوم بها، فعمل في سبيل الله ما كان يفعل من أجل بطنه[1].

الشكل واللائحة

بعد ذلك فقط بدأت أتأمّل لوائح سميائية ممكنة، وأنا أكتب

---

(1) *Le Nom de la rose* (troisième jour, sexte), trad. Jean-Noël Schifono, Paris, Grasset

عن «تراكمات» النحات أرمان[1]: وهي عبارة عن تجميع/ لوائح تتكون من أشياء ملموسة - نظارات أو ساعات مضغوطة موضوعة في حاوية من البلاستيك. في تلك الفترة، كنت أفكر في أنّ ظهور أول نسخة من اللائحة باعتبارها جهازاً أدبياً كان مع هوميروس: ما نسميه «كاتالوغ السفن»، في النشيد الثاني من **الإلياذة**[2]. يقدِّم لنا هوميروس تقابلاً رائعاً بين التمثيل لشكل تام ونهائي وبين لائحة ناقصة، ومن المحتمل أن تكون لا نهائية.

فمن أجل الحصول على لائحة كاملة ونهائية علينا أن نستحضر حصن آخيل في النشيد الثامن عشر في **الإلياذة** نفسها. يقسم هيفايستوس (Hephaïstos) هذا الحصن الكبير إلى خمسة مناطق ويرسم مدينتين آهلتين بالسكان. يقدِّم في الأولى حفلات عرس ومنتدى مليئاً حيث تدور وقائع محاكمة. أما المشهد الثاني فيبني قلعة محاصرة: تحت أسوارها زوجات وأطفال وشيوخ يشاهدون ما يقع. تتقدم قوات العدو تقودها أثينا، وتنصب كميناً، بينما يقود الشعب بهائمه إلى النهر.

وتلي ذلك معركة حامية. حينها ينحت هيفايستوس حقلاً رائعاً للقمح الخصب وزرعاً جيداً، يجتازه بعض الفلاحين بثيرانهم؛

---

(1) Arman واسمه الحقيقي Armand Pierre Fernandez (1928-2005)، رسام ونحات وتشكيلي أميركي، اشتهر بـ ''accumulations'' وهي تجميع لأشياء ضمن عمل فني. (المترجم)

(2) قد أكون مخطئاً في هذه النقطة. فعلى الرغم من أن التواريخ ليست مضبوطة، من الممكن أن تكون اللائحة الأولى **تيوجونيا هيزيود** (*Théogonie d'Hésiode*) في كليتها.

هناك كروم مليئة بالعنب الناضج بأغصان من ذهب، وكروم تتسلق الجدران الفضية، يحيط بها سياج من حديد معالج، وهناك قطيع من ذهب وقصدير يُسرع نحو المرعى الممتد على ضفاف نهر غزير المياه والقصب. وفجأة ظهر أسَدان وانقضّا على الثور وهما يزأران وأمسكا به وجرّاه وراءهما. وعندما حضر رعاة الثور بكلابهم كان الأسَدان قد التهما الثور وتركاه ممزّقاً، واكتفت كلاب الحراسة بنباح بلا قوة. وتمثِّل لوحة هيفايستوس النهائية خرفاناً في مرعى وسط الشِّعاب التي كانت تنتشر فيها المراعي، ومراعي خضراء وصبيان وفتيات يرقصن. ترتدي الفتيات فساتين شفافة متوّجة بزخارف، أما الرجال الفتيان فكانوا يلبسون قمصاناً ويحملون سيوفاً مذهّبة وكانوا جميعهم يرقصون في دائرة «كما تدور الأواني الفخارية في يد الفاخوري». كانت الجموع تُسرع إليهم لتشاهدهم وبعد ذلك جاء بهلوانيون يغنون. وكان النهر أوقيانوس العظيم يحيط بكل المشاهد ويفصل الحصن عن باقي الكون.

هذا الملخص ليس كاملاً: فالحصن يتضمن العديد من المشاهد تمكِّننا من تصوُّر هيفايستوس وهو يمارس تمريناً صباغياً مجهرياً، لدرجة أنه سيكون من الصعب تصوُّر الموضوع في كلِّ غناه وتفاصيله. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الوصف لا يشمل الفضاء، بل الزمن أيضاً: تتتابع الأحداث كما لو أن الحصن شاشة سينمائية أو شريط مصور طويل. يوحي الشكل الدائري المتقن للصنيعة بأن لا وجود لأي شيء بعده: إنه شكل تام.

إن قدرة هوميروس على تصور هذا الحصن مستمدَّة من كونه كان على دراية بالثقافة الزراعية والعسكرية السائدة في عصره. لقد

كان يعرفُ العالم الذي يعيش فيه: كان يعرف قوانينه وأسبابه ونتائجه. وهذا ما يفسر قدرته على **إعطائه شكلاً**.

في النشيد الثاني من **الإلياذة**، يبدأ هوميروس الحديث عن الجيش اليوناني العرمرَم، ويعطينا فكرة عن العدد الكبير من الرجال الذين كانوا ينتشرون على ضفاف الشاطئ، وأصاب الناس الفزع لرؤيتهم. حاول في البداية مقارنة ذلك بتحليق طائر الكركي، واللقالق والطاووس الوحشي، وهي طيور كانت تبدو وكأنها تخترق السماء كالبرق؛ ولكن لم تطاوعه الاستعارة، فاستعان بإلهة الفن ميوزس:

> والآن يا ميوزس، أنتِ من يقطن ديار الأولمب، أنت الإلهة الحاضرة في كل مكان، والتي تعرف كل شيء، بينما نحن لا نعرف أي شيء، ولا نسمع سوى ضجيج المجد، اذكري ملوك وأمراء الدانائوس. ذلك أنني لا أستطيع تسمية هذا العدد الهائل ولا وصفه، حتى لو استعنت بعشر لغات وعشرة أفواه وصوت لا يكلّ وصدر من فولاذ. إذا أنت يا ميوزس الأوليمب، يا بنت زيوس يا مَن بيدها الحكم لم تذكِّريني بما يأتي تحت إليون[1]، سأتحدث إذاً عن كل القادة وعن كل السفن[2].

تشير هذه الفقرة إلى حالة اختصار، ولكن هذا الاختصار يقود هوميروس إلى تعداد طويل، ما يناهز الثلاث مائة بيت في النص

(1) Ilion (إليون) هو الاسم الثاني لمدينة طروادة. (المترجم)

(2) *Iliade*, chant II ,trad. Alophonse de Lamartine

الأصلي من أجل تقديم كاتالوغ 186 سفينة. تبدو اللائحة في الظاهر وكأنها منتهية (لن يكون هناك قباطنة ولا سفن أخرى)، ولكن، وبما أنه لا يستطيع أن يقول كم من الرجال يخدمون تحت إمرة القادة المشار إليهم، فإن العدد الذي يشير إليه غير منتهٍ في واقع الأمر.

غير القابل للوصف(1)

لا يكتفي هوميروس في كاتالوغه عن السفن بإعطائنا مثالاً رائعاً عن لائحته: إنه يقدم إلينا أيضاً ما يسميه البعض «ثيمة غير القابل للوصف»(2). وتتكرر هذه الثيمة كثيراً في عمله (مثلاً في النشيد الرابع من **الأوذيسة**، البيتين 240 و241، في ترجمة فيليب جاكوتيتي: «بالتأكيد، لا أستطيع أن أحدِّثكم عن تعداد كل الإنجازات التي قام بها الصابر عوليس..»)، إن الشاعر يقرِّر الصمت أحياناً، عندما يواجه عدداً هائلاً من الموضوعات أو الأحداث التي كان عليه أن يُشير إليها. وهكذا، كان دانتي أيضاً عاجزاً عن تسمية كل ملائكة الجنّة، ذلك أنه لم يكن يعرف عددها الهائل (النشيد الرابع والعشرون من الجنة الذي يذكر أن عددها

(1) L'ineffable

(2) انظر: Guiseppe Ledda «Elenchi impossibli. Cataloghi e topos dell'impossibilità» ("listes impossibles. Catalogue et topos de l'impossibilité", non publié); et *idem, La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante* ("La guerre de la langue: ineffabilité, rhétorique et récit dans la *Comédie de Dante*"), Ravenne, Longo.

فوق طاقة الذهن البشري). فأمام غير القابل للوصف، يفضِّل الشاعر التعبير عن النشوة الخاصة بالعجز عن الوصف، عوض تلفيق سلسلة غير منتهية من الأسماء. وفي أحسن الحالات، يلمح دانتي، لكي يكشف عن فكرة العدد الهائل للملائكة، إلى الخرافة التي تقول بأنّ مخترع الشطرنج طلب من ملك الفرس أن يعطيه، نظير اختراعه، حبة قمح مقابل المربع الأول للشطرنج، وحبتان للثاني وأربع للثالث، وهكذا إلى المربع الرابع والستين: «بحيث تجاوز عددها بالآلاف رقعة الشطرنج»[1].

وفي حالات أخرى يقترح المؤلف، وقد واجهه شيء هائل أو مجهول لا يعرف عنه أي شيء (أو لن يعرفه أبداً)، لائحة شبيهة بمجموعة من العينات، والنماذج والإشارات، تاركاً للقارئ مهمة تخيُّل الباقي.

في رواياتي هناك على الأقل حالة أدرجت فيها لائحة، والسبب في ذلك وجود دوخة كان مصدرها ما يستثيره فيَّ غير القابل للوصف من أحاسيس. لم أكن سائحاً في الجنة، كما كان دانتي، ولكني فعلت ذلك في الأرض، كنت أزور حواجز مرجان بحار الجنوب. كان ذلك عندما كنت أكتب **جزيرة اليوم السابق**، وقد أحسستُ حينها أن لا وجود للغة إنسانية قادرة على وصف الوفرة والتنوع والألوان المدهشة للأسماك والمرجان في هذه المنطقة من العالم. وهكذا لن يجد روبيرتو، شخصيتي الرئيسة،

---

(1) Dante, *Paradis*, chant VIII, vers 91-91, trad. Jacqueline Risset, Paris, Garnier-Flammarion

الغريق على هذه الضفاف في القرن السابع عشر، وربما يكون أول إنسان يكتشفها، أبدأ الكلمات لكي يعبِّر عن انشراحه.

لقد كانت مشكلتي تكمن في أن أشكالاً متعددة ومتميزة من المرجان كانت منتشرة في بحار الجنوب (لا يمكن للذين رأوا مرجان البحار الأخرى أن يتصوروا ذلك)، وكان عليَّ أن أقدِّم الألوان من خلال كلمات مستعملاً المحسن البلاغي الذي يطلق عليه: «الوصف الحي»[1]. كان التحدي يكمن في إثارة عدد هائل من الألوان من خلال عدد كبير من الكلمات المختلفة دون استعمال الكلمة مرتين والبحث عن مرادفات.

وإليكم جزءاً من لائحتي المزدوجة للمرجان (والسمك) والكلمات:

> لم يلاحظ روبيرتو للحظات سوى بقع، ثم رأى بعد ذلك حافة اللجّة التي كان يسبح فوقها كما لو أنه آتٍ من باخرة في ليلة تجلِّلها غيوم كثيفة في مواجهة جرف وجده فجأة منتصباً أمامه. لقد رأى الهوة التي كان يسبح بجانبها.
>
> نزع قناعه، وأفرغه وأعاده وهو يشدّ عليه بيديه، وبخطوات طويلة توجَّه نحو ملاقاة الفرجة التي بالكاد رأى بعضاً منها.
>
> إنه المرجان إذاً، كانت أولى أحاسيسه، إذا صدّقنا ملاحظاته، مليئة بالغموض والدهشة. لقد أحسّ وكأنه في متجر

---

(1) Hypotypose «الوصف الحي»، يتعلق الأمر بمحسن بلاغي يهدف إلى تقديم الأشياء من خلال وصف دقيق يعتقد معه القارئ أنه يشاهد ما يقدَّم له من خلال الوصف. (المترجم)

أقمشة يعرض أمام عينيه أثواباً شفافة ونسيجاً حريرياً وديباجاً وساتاناً ودمسقاً ومخملاً وندائف وسجفاً وحواشي حريرية، وبطرشيلات وحللاً ودلماسيات. وكان للأقمشة حياتها الخاصة التي لا تعبِّر عن نفسها إلا من خلال ترنحات الراقصات الشرقيات.

لم يعرف روبيرتو في البدء كيف يصف هذا المنظر، ولم يجد صوراً في ذاكرته يمكن أن يترجمها إلى كلمات، وفجأة انتصب أمامه عددٌ هائل من الكائنات كان قادراً على التعرُّف عليها، أو على الأقل، يقارنها بشيء سبق أن رآه. لقد كانت أسماكاً تتحرك في كل الاتجاهات، وكأنها نيازك في سماء في شهر آب/ أغسطس، ولكنها كانت متجانسة في الإيقاع والرسوم والحراشف، وكأنّ الطبيعة أرادت أن تبرهن على تنوُّع الوجود وكيف يستطيع الكل العيش منسجماً في الفضاء ذاته.

كان منها المخطط بألوان متعدِّدة، ومنها الطويلة ومنها العريضة ومنها من تسير بالخلف، وكان هناك من يتَّخذ شكل موجات. ومنها ما كان مرصَّعاً بحبيبات من بقع موضوعة بشكل رائع. وبعضها الآخر منقّطاً وأخرى بين هذا وذاك، وأخرى على جلدها نقط تتدرّج في الحجم أو بارزة العروق وكأنها مرمر.

وكان على جلد أخرى موتيفات متعرجة أو متداخلة ضمن مجموعة من السلاسل. وهناك ما كان مرصعاً بطلاء من الخزف، وبعضها كان موشوماً بتروس وزهيرات. ويبدو أحدها، وكان أجملها جميعاً، مغلَّفاً بنقاط من حرير كانت تشكِّل خيطين من العنب والحليب. وكان هذا الخيط الذي يلفّه في ما يشبه

المعجزة يعود دائماً إلى الأعلى كما لو أنه من صنع يد فنان.

في هذه اللحظة فقط، بينما كانت تتراءى له الأسماك في شكل مرجاني لم يتعرف عليها في أول وهلة، ميَّز روبيرتو أقراط ميوزس وسلالاً من الخبز الرقيق، وأقفافاً من الزعرور البرونزي كانت تمرّ فوقها المناريان والعظايا والطنانين.

لقد كان فوق الحديقة. لا، إنه أخطأ التقدير، كان الأمر هذه المرة كأنه غابة مكلسة، مصنوعة من بقايا الفطر. خطأ آخر، لقد ضلّوا، الآن تتوالى الهضاب والمنحنيات والوهاد والحفر والكهوف، وانهيار واحد لصخور حية، نبت فوقها حشيش غير أرضي في أشكال مسطحة ومستديرة أو عليها نتوءات، تبدو، وكأنها اكتست زرداً من الغرانيت، أو في أشكال من عقد أو ملتفة حول نفسها. ومع ذلك، وكيفما كان اختلافها، فقد تفيض جاذبية وجمالاً، إلى درجة أن تلك التي لم تصنع بإتقان، كانت تكشف عن خشونة مذهلة، كانت تبدو كالوحوش، ولكنها وحوش من جمال.

أو أيضاً ما كان يراه كان شجيرات من الزنجفر (كان روبيرتو يشطب ويصحّح، دون أن يفلح في التفصيل، كذاك الذي يصف لأول مرة دائرة مربعة، أو صعوداً أفقياً، أو صمتاً صارخاً، أو قوس قزح ليليّاً).

وربما كان لشدَّة التحكُّم في تنفسه، غير قادر، وقد غمرت المياه قناعه، على التمييز بين الأشكال والتدقيقات. لقد أخرج رأسه إلى الهواء من أجل ملء رئتيه، وعاد إلى السباحة على جنبات الحاجز، وتقفّي نتوءاته وثقوبه حيث تنفتح أروقة من الكريتون كان يتسلل داخلها فيرونِ ثمل (سمكة)، بينما كان يرى

فوق المنحدر سرطان يستريح، يتنفس بهدوء ويجترّ ويطلّ على شبكة من المرجان (كانت هذه الشبكة شبيهة بتلك التي يعرفها، ولكنها كانت موضوعة كما توضع جبنة الأخ إتيان، الذي لا ينتهي من أكلها أبداً).

ما كان يراه الآن ليس سمكة، وليس ورقة أيضاً، بالتأكيد إنه شيء حي، كما لو أنه جزأين كبيرين من مادة بيشائية، محفوفة بخيط قرمزي، ومروحة من الريش، وكان مكان العينين قرنان من شحم يتحركان.

كانت هناك مدخاة عينية الشكل، تكشف في حركاتها الملتوية الشبقة، عن شفة كبيرة وردية وتلامس نباتات من الهولوتروس (نوع من السمك) حشفتها شبيهة بعُرف ديك؛ وكانت هناك سمكات صغيرة موردة فوق جلدها نقط من زيتون وتتحسَّس كرنبات رمادية ببقع قرمزية، وعساقل مخططة بعروق سخامية... ثم عاين كبداً مسامياً بلون سورونجانيا لحيوان ضخم، ويرى أيضاً شهباً نارية لعربسات زئبقية وأجمات من الأشواك تجلِّلها قطرات من دم أحمر وأخيراً ما يشبه كأساً من الصدف الرخو.

لقد بدا له هذا الكأس في النهاية كما لو أنه جرة، وفكَّر في أنه بين هذه الصخور دفنت جثة الأب كاسبار. لم يكن المرجان مرئيّاً. ولم تكن الجثة بادية، كانت حركة الماء قد غطته في البداية بغضارف مرجانية، ولكن المرجان، وهو يمتصّ الأخلاط الموجودة في ذلك الجسد، اتخذت شكل ورود وفواكه. واعترف بأنّ العجوز المسكين قد يصبح مخلوقاً مجهولاً هنا في العالم السفلي، استدارة الرأس مصنوعة من

جوزة هند مشعّر، تفاحتان مجففتان من أجل صنع الخدين، وأصبحت العينان والجفنان مشمشتين خضراوين، والأنف يقطين مشوّه شبيه ببراز حيوان؛ وفي التحت، في مكان الشفتين، تينتان مجففتان، وشمندرة بأشواك مدبَّبة لصنع الذقن، وحرشف خشن يقوم مقام الحلق؛ وفي الصدغين غلاف كستنائي من أجل خلق الغطاء الشعري، وللأذنين قشرتا جوز مقسمين إلى اثنين؛ وجزَر للأصابع، وللبطن بطيخ وسفرجلتان للركبتين[1].

لائحة الأشياء والأشخاص والأماكن

يعجّ تاريخ الأدب بمجموعات (collections) هوسية من الأشياء. يتعلق الأمر أحياناً بأشياء غريبة، كما هو الشأن مع تلك التي اكتشفها أستوف، حسب، لاريوست[2]، فوق القمر حين ذهب يبحث عن العقل المفقود لـ رولان: وهي أشياء مقلقة، كما هو الشأن مع لائحة المواد الخبيثة التي يستعملها السحرة في المشهد الرابع من **ماكبث** (*Macbeth*). وأحياناً تكون نشوة العطور، ومجموعات الورود التي يصفها غامباياتيسا مارينو (المعروف في فرنسا بالفارس ماران) في قصيدته **لادون** (L'adone) (النشيد

---

(1) *L'Île du jour d'avant*, chap. 32, trd. Jean- Noël Schifano, Paris, Grasset. سيلاحظ القارئ المجرب أنّ في الجملة الأخيرة هناك ليس فقط «وصف حي» "hypotypose"، ولكن أيضاً "*ekphrasis*" «شرح مفصل»، إنها وصف لرأس نوعي رسمه أرسيمبولدو.

(2) (Ludovico Ariosto): شاعر إيطالي كتب قصيدة شعرية طويلة يصف فيها الصراع بين المسيحيين والمسلمين أطلق عليها: **«رولان الغاضب»** "*Roland Furieux*" وأستوف شخصية من شخصياته. (المترجم)

الرابع، الأبيات: 115-159). قد تكون هذه الأشياء أحياناً تافهة، ولكنها أساسية، كما هو الشأن مع مجموعة البقايا التي استطاع بفضلها كروزو العيش في الجزيرة، أو الكنوز الصغيرة المتواضعة التي قال عنها مارك توين إن توم ساوير جمعها بعناية، بل قد تكون أحياناً تافهة بشكل كبير، كما هو الشأن مع المجموعة الضخمة من الأشياء التي لا قيمة لها في منزل ليوبولد بلوم، أو مثيرة رغم ثباتها المتحفي الذي يكاد يكون من طبيعة جنائزية، كما هو الشأن مع مجموعة الأدوات الموسيقية التي يصفها توماس مان في الفصل السابع من **الدكتور فوستيس**.

والأمر كذلك بالنسبة إلى الأماكن. وهنا أيضاً يستند القارئ إلى صيغة: «وهكذا دواليك. . .» التي توحي بها اللائحة. يعدد الفصل 27 من كتاب إيزيشيل لائحة طويلة من الخصائص لكي يعطينا فكرة عن عظمة مدينة صور (Tyr). ويتجشّم ديكنز الكثير من العناء في الفصل الأول من **منزل آبر- فان** (*La Maison d'Âpre-Vent*) لكي يصف لنا لندن التي جعلها الشكل الهندسي المعماري غير مرئية بفعل الضباب المتموج فوقها. ويصوب (بو) Poe نظرته الثاقبة في **إنسان الحشود**، نحو مجموعة من الأشخاص الذين يراهم متماسكين، كما تفعل «الحشود». ويعيد بروست (*Du côté de chez Swann*, chapitre 3) بناء الضاحية التي عاش فيها طفولته. ويستحضر كالفينو المدن التي يحلم بها الخان الكبير (**المدن الخفية**، الفصل 9).. ويصف ساندراس (تنتانمتا) لهاث القطار الذي يخترق سُهب سيبيريا، وهو يتذكر أماكن عديدة. ويجمع ويتمان، إن جاز التعبير - وقد أصبح مشهوراً لأنه برع (إلى حدّ الغلو

أحياناً) في التأليف بين لوائح مثيرة - الأشياء بعضها فوق بعض لكي يحتفي بمسقط رأسه:

أخرج الفأس!
الغابة الكثيفة تنبعث منها أصوات لزجة
إنها تتساقط، ترتفع أشكالها
كوخ، خيمة، سلسلة للمسح الأرضي،
ذراع ميزان، سكة محراث، معول، ملقاط، معرقة
قرميد، درابزون، جعالات، وطيدات
إطار باب، برج، لوحات، جلمون
قلعة، سقف، قاعة، أكاديمة، لعبة أورغ
شقة للمعاينة، مكتبة
كورنيش، كرم معترش، عماد، شرفة، مفترق طرق
برج صغير، درج مدخل،
مجرفة، ممشاط، مذراة للتبن، قلم، عربة
محراك النار، منشار، مستوى، مطرقة خشبية، ركن، مقبض
كرسي، حوض، دماغ، طاولة، مصراع، إطار
سقفية،
صندوق أدوات، خزنة، آلات موسيقية، زورق،
وهكذا دواليك
صفوف مهيبة وطويلة من الشوارع

خيريات لليتامى، وللفقراء
والمرضى
بخار مانهاتن، أشرعة تعانق حدود كل البحار[1].

وبما أننا بصدد الحديث عن تراكم الأمكنة، فإننا نعثر في رواية: **ثلاثة وتسعون** لفكتور هيغو (الجزء الأول، الفصل 3)، على لائحة غريبة من قرى فوندي التي أبلغها ماركيز لانتوناك شفوياً إلى البحّار هيلمالو لكي يتنقل بينها ويدعو الناس فيها إلى الانتفاضة. بطبيعة الحال، لن يستطيع المسكين هيلمالو أبداً تذكُّر هذه اللائحة غير المحدودة، ومن البديهي أيضاً أن هيغو لا ينتظر من قارئه أن يتذكرها أيضاً. إنّ شساعة هذه اللائحة من أسماء الأماكن لا غاية منها سوى الإيحاء باتِّساع دائرة الانتفاضة.

وهناك لائحة أخرى ضخمة لأسماء الأماكن نعثر عليها في *Finnegans Wake*، في الفصل الذي يحمل عنوان «آنّا ليفيا بلورابيل» حيث يورد جويس، لكي يعطينا فكرة عن جريان نهر ليفري، مئات من أسماء أنهار العالم أجمع، وقد اتخذ شكل لعب بالكلمات أو كلمات مركَّبة. ولن يكون سهلاً على القارئ التعرُّف على أنهار تكاد تكون غير معروفة من خلال أسماء من قبيل شيب، وفوت، ودوك، وسابرين، وتيل، وواغ، وبومو، وبويانا، وشو، وباتها، وسكوليس، وشاري، وسيو، وتوم، وشيف، وسير،

(1) Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, trad. Jacques Darras, Paris, Grasset

ودرايا، ولادير، وبورن، إلى غير ذلك. وبما أن ترجمات آنّا ليفيا هي عادة ترجمات حرّة، فإن الإحالة على نهر بعينه قد تكون في مكان غير المكان الذي حدَّده النص الأصلي، وقد يتغير الاسم كلية. ففي الترجمات الإيطالية الأولى التي أنجِزت تحت إشراف المؤلّف، نكتشف إحالات على أنهار من إيطاليا كـ سيريو، وبو، وسيرشيبو، ولوبياف، ولاكونكا، ولانيين، ولومبرون، ولومبرو، وتارو، وتوتشي، وبيلبو، وسيارو، وتاغليامنتو، ولامون، وبرومبو، وتريبيو، ومينشيو، وتيدوني، وبانارو، وهي أسماء أُحيلَ عليها في النص الإنجليزي[1]. والأمر كذلك بالنسبة إلى الترجمة الأولى (والتاريخية) إلى اللغة الفرنسية.

تعطي هذه اللائحة الانطباع بأنها قد تكون لا منتهية. فالقارئ ليس مضطرّاً لبذل مجهود كي يتعرّف على كل الأنهار فقط، بل هناك افتراض أنّ النقّاد اكتشفوا عدداً أكبر من ذاك الذي أشار إليه جويس؛ بل نفترض أيضاً، وبالاستناد إلى ممكنات الأبجدية الإنجليزية، أنّ عددها قد يكون أكبر ممّا فكَّر فيه النقّاد وفكر فيه جويس.

وفي النهاية نتوفر على لمحة عن المكان بين الأمكنة: الكون كله. ينظر إليه بورغيس في قصته *l'Aleph* من خلال رؤية ضيقة، كانت الغاية منها أن تظلّ ناقصة: لائحة لأمكنة أخرى لأناس وانبثاقات محزنة. إنه يرى أمواج المحيط، يرى الفجر والغروب،

(1) انظر: "Anna Livia Plurabelle", trad. James Joyce et Nino Franck (1938), réiprimé *in* Joyce, *Scritti italiani*, Milan, Mondadori, 1979

وحشود أميركا، شبكة عنكبوت تلمع وسط هرم أسود، متاهة غامضة (سيتضح أنها مدينة لندن)، سلسلة بلا نهاية من العيون وفق لقطة كبيرة، كل مرايا الكوكب، ساحة خلفية في زنقة سولير تكشف عن المربعات نفسها التي رآها 20 سنة قبل ذلك في مدخل منزل موجود في زنقة فراي بينتوس، عناقيد عنب، ثلج، سجائر، عروق حديدية، بخار ماء صحارى استوائية، يرى كل حبة من رملها، امرأة في إنفيرنيس، خيول في المعركة، جسدها المزهو، سرطان في ثديها، دائرة من تراب جافّ على قارعة كانت هناك في ما مضى شجرة، منزل ريفي في أدروغي، نسخة من الترجمة الأولى لـ بلين[1] (Pline)، كل الحروف وكل الصفحات في الوقت ذاته، نهار وليل متزامنين، غروب شمس في كيراتيرو يبدو أنه يعكس لون وردة من البنغال، غرفته وهي فارغة، مكتب في ألكامار يتضمن كرة لعالم أرضي موضوع بين مرآتين يضاعف امتداده اللامتناهي، خيول تَجْلِد ريح الشروق شعرها على شاطئ بحر كاسبيين، عظام رقيقة من يد، أحياء من معركة ترسل بطاقات بريدية، لعبة تاروت في واجهة في ميرزابور، ظلال مائلة من الحشائش على أرض مغطاة، نمور وبيزونات، حركات بحرية، جيوش، كل نمل الكون، أسطرلاب فارسي، رف مكتب يحتوي على رسائل مريضة، مفصَّلة ومكتوبة بتفاصيل من طرف صديقته العزيزة بياتريس فيتاربو، تمثال عزيز في مقبرة شاكاريتا، بقايا عفنة لما كان سابقاً بياتريس، دوران دمها الأسود، تقلبات الحبّ وتغيرات الموت. إنه يرى الألف -

---

(1) Pline (بلين): عالم طبيعيات إيطالي. (المترجم)

نقطة في الفضاء يتضمن كل النقط الأخرى - وينظر إليه من كل الجهات في الوقت ذاته، الأرض في الألف، ثم الألف في الأرض، ثم من جديد الأرض في الألف. إنه يحدِّق في وجهه وفي أحشائه ويحسّ بأن رأسه يدور، ويبكي لأن عينيه رأتا هذا الشيء السرّي والافتراضي الذي استغلّ الإنسان اسمه، ولكن لا أحد تأمله: الكون الذي لا يمكن تصوره[1].

لقد كنت مفتوناً دائماً بهذا النوع من اللوائح وأعتقد أنني كنت في رفقة جيدة. لقد كنت بالتأكيد تحت تأثير بورخيس عندما حاولت في باودولينو، تأليف جغرافيا مخيالية. باودولينو يصف عجائب الغرب لابن الكاهن جان، وكان مريضاً بالجذام ومحكوماً عليه بموت لا رادّ له، وكان يعيش منعزلاً في بلد متخيّل من الشرق الأقصى. كان يحدثه عن أماكن وأشياء من الغرب مستعملاً عبارات خرافية، هي ذاتها التي كان يستعملها الغرب القروسطي عندما كان يحلم بالشرق:

> ... كنت أصف له أماكن رأيتها، من راتيسبون إلى باريس ومن فونيسيا إلى بيزنطا، وإيكونيوم وأرمينيا، والشعوب التي تعرَّفنا عليها في سفرنا. لقد كان منذوراً للموت دون أن يكون قد رأى سوى أعشاش جنائزية بدانتزيم، وأنا كنت أحاول أن أجعله يعيشها من خلال حكاياتي. قد أكون دون شك اخترعت بعضاً منها، لقد حدّثته عن مدن لم أزُرْها أبداً وعن معارك لم

(1) يعتمد الكولاج الذي قدّمته هنا على Andrew Hurley, in *Collected Fiction of Jorge Luis Borges*, New York, Viking, 1998

أخُضْها أبداً، وحدثته عن أميرات لم أمتلكها أبداً. لقد حدثته عن عجائب في أراض تموت الشمس فيها. لقد جعلته يستمتع بغروب على بربونتيد، وانعكاسات الزمرد في بحيرة فينيسية، وحدثته عن وادٍ في هيبيرنيا حيث تنتشر سبع كنائس بيضاء على شاطئ بحيرة صامتة، وسط قطعان من الغنم هي الأخرى بيضاء، حدثته كيف يظلّ الألب البرناصي مختفياً تحت مادّة رخوة هائلة تذوب وتنتشر في الأنهار والجداول على طول المنحدرات، حدثته عن صحارى من الملح التي تمتد على شواطئ لآبولي، لقد جعلته يرتعد وأنا أصف له بحاراً لم أبحِر فيها حيث تتراقص أسماك تضاهي في حجمها حجم الثيران، وهي وديعة بحيث يستطيع الرجال امتطاءها، ورويت له أسفار السان براندان إلى جزر فورتيني، وكيف أنه في يوم من الأيام، وهو يعتقد أنه يحطّ في أرض في قلب البحر، نزل على ظهر حوت، وهو سمكة تضاهي في كبرها جبلاً، وقادرة على ابتلاع سفينة بأكملها، وكان عليّ مع ذلك أن أشرح له ما السفينة، فهي سمكة من لوح تَعُبُّ أمواج البحار وهي تهزّ أجنحة بيضاء، وعددتُ له البهائم في بلادي، الأيل الذي له قرنان كبيران في شكل صليب، واللقلق التي يطير من أرض إلى أرض ويحمي والديه بأن يقودهم على ظهره وهو يخترق السماوات، وحدثته عن الدعسوقة التي تشبه الفطر الأحمر الملطخ بألوان من حليب، والعظاية التي تشبه التمساح، ولكنها صغيرة لدرجة أنها تستطيع النفاذ من تحت الأبواب، وحدثته عن القيقب الذي يضع بيضه في أعشاش طيور أخرى، وعن البوم ذي العينين المستديرتين اللتين تشبهان في الليل قنديلاً وتعيش في الكنائس

وتشرب من زيت سراجها، وحدَّثته عن القنفذ، وهو حيوان تغطي الأشواك ظهره ويمتصّ حليب البقر، وحدثته عن المحار وهو صندوق صغير حي ينتج أحياناً جمالاً ميتاً، ولكن لا حدَّ لقيمته، وحدّثته عن العندليب الذي يقضي الليل في الغناء وفي عشق الورود، وعن الكركند، وهو حيوان يغطي جلده لون أحمر قان يهرب إلى الوراء لكي يفلت من القناصين الذي يعشقون لحمه، وحدثته عن الأنقليس، وهو ثعبان مائي عملاق له نكهة لذيذة، والنورس الذي يحلق فوق المياه كما لو أنه من ملائكة الله، ولكنه يطلق صرخات حادة كأنه عفريت، وحدثته عن الشحرور وهو عصفور أسود له منقار أصفر ويتكلم مثلنا، ولكنه لا يحفظ أسرار سيده، وحدثته عن التم الذي يجوب بزهوّ مياه البحيرات، ويغني لحظة موته أغنية بلحن رقيق، وعن ابن عرس الذي يتمايل كشابة، وعن الصقر الذي يهوي على فريسته ويقدِّمها للفارس الذي رباه. لقد تخيلت روعة الحجر الكريم الذي لم يره أبداً - وأنا بدوري لم أره -، والرقش والعروق الوردية والبيضاء والبنفسجية لبعض الأحجار المصرية وبياض الأوريشالك وشفافية الكريستال، ولمعان الماس، وبعد ذلك تغنيت أمامه ببياض الذهب، وهو معدن لين يمكن صياغته في مئات من الأوراق، وصرير الموسى التي تسخن بالأحمر عندما تغمس في الماء من أجل تبليلها، وكم من الذخائر التي لا يمكن تخيّلها والموجودة في كنوز الأديرة الكبيرة، وكم هي عالية ومدببة، أبراج كنائسنا وسرايا هيبودروم القسطنطينية، وتلك الكتب التي يقرأها اليهود، وهي كتب مزينة بعلامات شبيهة بالحشرات، وتلك الأصوات التي يطلقها هؤلاء عندما يقرؤون،

وكيف أن ملكاً مسيحياً كبيراً تلقى من خليفة ديكاً من حديد يغني وحده عند شروق الشمس، وحدثته عن فحوى الدائرة التي تتحرك وينبعث منها البخار، وكيف تحترق مرايا أرخميدس، وكيف هو مفزع أن نرى في الليل طاحونة هوائية، وبعد ذلك حدثته عن الغرادال، والفرسان الذي سيذهبون للبحث عنه في بروتانيا، نحن الذين نسلِّمهم إلى أبيهم بمجرد ما نعثر على زوسيم اللعين. وعندما لاحظت أن هذه العجائب قد استهوته، وأن عدم قدرته على رؤيتها يُحزنه، فكَّرت في أنه سيكون من المجد أن أقنعه أن حزنه ليس كبيراً إلى هذا الحد، فحكيت له عذاب أندروليك بكل التفاصيل لدرجة أنه يتجاوز بكثير ما لحقه هو، وحدثته عن مجازر كريما، والجنود التي قطعت أنوفهم وأيديهم وآذانهم، وقد بسطت أمامه أمراضاً لا يمكن وصفها بحيث إن الجذام أمامها ليس سوى مرض بسيط، ووصفت له كيف يمكن أن تكون أمراض الالتهاب فظيعة، تتجاوز كل حدود الفظاعة، ورقصة سان غي، ونار سان أنطوان الترانتية، والحكّة التي تقودك إلى حكّ جلدك قشرة بعد قشرة، ومفعول السم الوبائي، وحدثته عن عذابات القديسة أغات التي بُترت نهداها، وعذابات القديسة لوسي التي نُزعت عيناها، وعذابات القديس سيباستيان الذي اخترقته نبال، وعذابات القديس إتيان الذي فتحت جمجمته بأحجار، وعذابات القديس لوران الذي تمّ شواؤه على نار هادئة، واختلقت قديسين آخرين ومعذبين آخرين، من قبيل القديس الذي أدخل فيه خازوق من الفم إلى الشرج، والقديس سرابيون الذي سُلخ، والقديس موبسوست الذي ربط من أطرافه الأربعة وشدّ إلى أربعة خيول ومزِّقت

أطرافه، والقديس درانكوز الذي أجبر على شرب الزفت ساخناً. . . لقد أحسستُ أن هذه الفظاعات ستمنحه ارتياحاً، وخفتُ أن أكون قد بالغت فانتقلتُ إلى وصف جوانب جميلة من العالم وكانت الغاية دائماً هي مواساة السجين، لطف المراهقين الباريسيين، والكسل الأنيق لمومسات البندقية، والقرمزية التي تضاهى في بشرة إمبراطورة، والضحك الطفولي لكولوندرينا، وعيون أميرة بعيدة. لقد استثاره ذلك وطلب مني المزيد من الحكايات، كان يريد أن يعرف كيف كان شعر ميليزاند كونتيسة طرابلس، شفاه تلك الجميلات الرائعات اللائي يفقن جمال القديسة غرادال، التي فتنت فرسان بروسيلياند. واستثاره ذلك أيضاً، وأعتقد، وليغفر الله، أنه استمنى مرة أو مرتين وأحسَّ بلذّة القذف. وأيضاً حاولت أن أفهِمَه كم أنّ الكون غنيّ بتوابل معطّرة تثير الأعصاب؛ وبما أنه لم يكن معي البعض منها، حاولت أن أتذكر اسم تلك التي عرفتها بالاسم، واسم تلك التي لا أعرفها إلا من خلال الاسم، معتقداً أنّ هذه الأسماء تُسكِره كما تفعل الروائح، وذكرت له منها المبثرة، وجاوة واللُّبان والناردين واللخنيس والسندروس والكافور والصندل والزعفران والزنجبيل والهال وسنط العنبر والزادوير والغار والمردقوش والكزبرة والشِبث وبقلة التنين والفلفل القرنفلي والسمسم والخشخاش وجوز الطيب والأترجية والكركم والكمون. كان الكاهن يسمع ويكاد أن يغمى عليه، كان يتحسس وجهه كما لو أن أنفه المسكين لا يستطيع تحمل كل هذا الأريج، وتساءل عن مضمون ما كان يقدِّمه له من مأكولات هؤلاء الخصيان السيئون، بذريعة أنه مريض، حليب الماعز وخزّ مغمّس في البورق قائلين

له إنه مضاد للجذام، وكان يقضي أغلب أوقات أيامه نائماً يجتر الطعم نفسه في فمه يوماً بعد يوم[1].

«قاعات الموضوعات الغريبة»[2] والمتاحف

يعدّ كاتالوغ المتحف نموذجاً للائحة عملية تحيل على أشياء موجودة في مكان محدَّد سلفاً؛ وباعتباره كذلك، فهو محدود بالضرورة. ولكن كيف يمكن اعتبار المتحف في ذاته، أو بالأحرى، كيف يمكن النظر إلى كلّ شكل من أشكال التجميع؟ باستثناء الحالات القصوى للمجموعات التي تتضمّن كل الأشياء المنتمية إلى نوع ما (مثلاً كل أعمال فنان - وأقول كل)، فكلّ مجموعة هي دائماً مفتوحة ويمكن دائماً أن تكون مزيدة بإضافة عنصر جديد، وخاصة إذا كانت تستند، كما هو حال مجموعات الباتريسيين[3] الرومان، والنبلاء القروسطيين والمتاحف المعاصرة - إلى ذوق مولع بالمراكمة والمضاعفة إلى ما لا نهاية. فعلى الرغم من أنّ المتحف يمكن أن يعرض عدداً هائلاً من الأعمال الفنية، فإنه يعطي غالباً الانطباع أنّ هذه الأعمال هي أكثر عدداً مما تبدو عليه في الواقع.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ المجموعات تصل إلى حدّ الغرابة،

---

(1) Eco, *Baudolino*, Paris, Grasset, 2002.

(2) Wunderkammern.

(3) patrician (باتريسيان) وتعني باللغة اليونانية «الأب»، هو المواطن الروماني الذي ينتمي منذ الولادة إلى الطبقة العليا، أي الطبقة الأرستقراطية، وبذلك فهو يتمتع بامتيازات كثيرة. (المترجم)

عدا بعض الحالات الخاصة. فلو جاء مسافر من الفضاء، وكان لا يعرف أي شيء عن مفهومنا للفن، فإنه سيتساءل بالتأكيد كيف يجمع اللوفر بين كل هذا الخليط: لعبة تافهة موجّهة للاستعمال العادي كالأواني والأطباق والمملحات، ولكنه يضم أيضاً تداثيل آلهة مثل «فينوس ميلو»[1]، وتماثيل للفلاحين وبورتريهات لناس عاديين، وزونق جنائزي، ومومياء، ورسوم لمخلوقات متوحشة، وأشياء للعبادة، وصور لكائنات إنسانية معذبة، لوحات لمعارك، وعري مقصود للاستثارة الجنسية ولقى حفرية.

وبما أن الأشياء بالغة التنوع، وأننا لا يمكن أن نتصور ما يمكن أن يحيط بها ليلاً، فإن زيارة متحف في جنح الظلام يمكن أن تكون تجربة مرعبة. ويزداد الإحساس بالانزعاج بتزايد كمية وتنافر الأشياء المجمعة.

فعندما تكون هذه الأشياء غير قابلة للتعرف، فإن متحفاً عصرياً لا يمكنه هو ذاته أن يكون شبيهاً بما كانت عليه سابقاً متاحفنا للعلوم الطبيعية في القرنين السابع والثامن عشر: ما كنا نسميه «قاعات الموضوعات الغريبة»، حيث يحاول بعضهم التقاط مجموعات منتظمة لكل الأشياء التي تستحق أن تعرف، في حين يقوم بعضهم الآخر بتجميع أشياء تبدو لهم خارقة أو مجهولة، أشياء غريبة ومدهشة من قبيل التمساح المحشو، المعلق عادة في مدخل القاعة ويطلّ على كل ما فيها. هناك، في الكثير من هذه المجموعات، كتلك التي جمعها بيار لوغران في بيترسبورغ، أجنة

---

(1) أفروديت التي تسمى، «Aphrodite, dite «Vénus de Milo. (المترجم)

مشوهة احتُفظ بها بعناية في الكحول. ويُصاغ من الصبغ الشمعي في متحف ديلا سبيكولا في فلورنسا، مجموعة من التمثيلات الجسدية: أعمال فنية سريالية لأجساد عارية ومبقورة، في سمفونية من الأصوات تتدرج من الوردي إلى الأحمر الغامق، وأسمر الأمعاء، وأكباد ورئات ومَعِدات وطياحل.

وما تبقى لنا من «قاعات الأشياء الغريبة» نعثر عليه أساساً في التمثيل التصويري أو التخطيطي للكاتالوغات. بعضها كان مصنوعاً من مئات من أواني للعرض، حيث وُضعت أحجار وصدفات وهياكل لبهائم غير معروفة وأعمال محنطة تستطيع خلق حيوانات غير موجودة. أما بعضها الآخر من «قاعات الأشياء الغريبة» فكانت شبيهة بالمتاحف المصغَّرة: واجهات موزَّعة على غرف تحتوي على أشياء تبدو، عندما يتم إخراجها من سياقها الأصلي، وكأنها تحكي حكايات خرقاء أو لا معنى لها.

ونستطيع، بفضل الكاتالوغات الموضحة، كما هو الحال مع متحف سيليبرنيوم في سيبيس (1678) ومتحف كيرشيريانوم في بوناني (1709)، معرفة أن المجموعة التي وضعها الأب أتناس كيروشير لفائدة الكوليج الروماني تحتوي تماثيل قديمة وأشياء للعبادة الوثنية وتمائم ومعبودات صينية وطاولات للنذر، وطاولتين صغيرتين تمثل للخمسين تشخيصاً التي أنجزت لبراهما، ونقوشاً رومانية ومصابيح، وخواتم وأدلاء وقراريط وموازين وأجراساً وأحجاراً، وأخاديد تكشف عن صور غريبة نقشتها الطبيعة، أشياء غريبة من جميع أرجاء العالم، من بينها أحزمة هنود مزينة من البرازيل بأسنان ضحايا ابتلعوا، عصافير من المناطق الاستوائية

وحيوانات أخرى محشوة، كتاب من مالابار مصنوع من أوراق النخيل، آلات تركية، موازين صينية، أسلحة بربرية، فواكه من الهند، قدم مومياء، أجنة تتراوح أعمارها بين 40 يوماً وسبعة أشهر، هياكل نسور، هدهد، عقعق، سمان، قرود من الأمازون، قطط وفئران وجرذان، وخنازير، وضفادع، وحرباء وقروش، بالإضافة إلى نباتات بحرية، وسنّ فقمة وتمساح وتاتو وترانتول، ورأس فرس النهر، وقرن وحيد القرن وكلب عملاق محنط في وعاء بفضل محلول بلسمي، عظام عملاق، آلات موسيقية وآلات للرياضيات، مشاريع تجريبية حول الحركة الأبدية، أوتومات وآلات أخرى من قبيل آلات صنعها أرخيمدس وهيرون الإسكندرية، جزء من الأذن، وجهاز عاكس ثُماني الأضلاع يمكِّن من مضاعفة تمثال صغير للفيل بحيث إنه «يرمِّم صورة قافلة من الفيلة يبدو أنها آتية من إفريقيا ومن كل آسيا»، آلات هيدرولية وتلسكوب ومجاهر بملاحظات مجهرية للحشرات، مجسمات لكواكب أرضية، ودوائر محلقة، وخارطة سماوية، وساعات هيدرولية، ميكانيكياً ومغناطيسياً، ولاصقات بصرية، وساعات رملية، آلات لقياس الحرارة والرطوبة، لوحات وصور لجبال وأجراف، مجرى مياه متعرج في الأودية، ومتاهات غابوية وأمواج بحر هائج، هضاب، منظورات معمارية، أنقاض، مآثر قديمة، معارك، مجازر، انتصارات قصور، غرائب إنجيلية رسوم لآلهة.

أشعر بلذة كبيرة وأنا أتصور شخصيات **بندول فوكو** وهي تائهة في الردهات الفارغة في معهد الفنون والحرف في باريس: متحف

للتاريخ والتكنولوجيا يحتوي على ميكانيزمات عتيقة بوظائف أصبحت الآن غريبة في أعين الزائرين، بحيث إن المجموع يعطي للزائر الذي يتجول في ردهاته انطباعاً بأنه مهدَّد بوحوش اصطناعية ومجهولة، وتستثير في ذهنه الهاذي سلسلة لا تتوقف من الاستيهامات الذهانية:

وامتد على الأرض صفّ من العربات والسيارات والدراجات الهوائية وسيارات تسير بالبخار، ومن الأعلى تطلّ طائرات الرواد، كانت الأشياء أحياناً سليمة، على الرغم من اهتراء وجهها الخارجي، فقد أفسدها الزمن، وكانت تبدو كلها تحت نور غامض طبيعية في جزء، وكهربائية في جزء آخر، وكأنها مكسوّة بفيرني كمان قديم. وأحياناً كانت هناك هياكل، ساشيات وانحلال لمفاصلها الداخلية والمحرك التي توحي بعذابات لا توصف، فكأنها مشدودة إلى أسرة للتعذيب حيث يمكن لكل شيء أن يهتز ويشتدّ اللحم إلى أن تعترف.

وفي ما وراء هذه الأشياء القديمة المتحركة، التي هي الآن ثابتة، وقد صدئت روحها، هناك فقط علامات خالصة على كبرياء تكنولوجي أرادها أن تكون معروضة أمام الزائرين، يحرسها في اليسار نصب الحرية، نموذج مصغَّر عن تلك التي صمَّمها بارتولديب لعالم آخر، وفي يمينها تمثال لباسكال، يفتتح جوق حيث تتوّج اهتزازات البندول كابوس عالم حشرات مريض - فكوك وحلقات ولاقطات وأجنحة وأقدام، مقبرة من الجثث الميكانيكية يمكن أن تستعمل ثانية في الوقت ذاته، سجال ومحولات أحادية، طوربينات ومحوِّلات للطاقة، آلات بخارية ودينامو وفي العمق، ما وراء البندول، هناك في الرواق،

معبودات آشورية وكلدانية وقرطاجية وبعل العظيم داخل يوم قائظ، عذراوات من نورنبورغ بقلوبهن المسكوكة بمسامير بارزة، ما كان يشكل قديماً محركات الطائرات: تاج لا يوصف من التصاورات الساجدة أمام البندول كما لو أن أطفال العقل والأنوار قد حكم عليها أن تحرس إلى الأبد الرمز نفسه للتقليد والمعرفة.

...

أن أنزل وأتحرك، لم أكن أرغب في شيء آخر غير ذلك منذ ساعات طويلة. ولكنني الآن، وأنا أستطيع فعل ذلك، الآن حيث صار من الحكمة أن أفعل ذلك، أحسّ وكأنني مشلول. علي أن أخترق ليلاً القاعات مستعيناً بمصباحي الجيبي باعتدال. قليل من الضوء كان يتسرب عبر الزجاج ولم أكن أتصور وجود متحف أصبح شبحياً بفضل ضوء القمر، لقد أخطأت حقاً. هناك نوافذ كبيرة، وواجهات زجاجية تستقبل انعكاسات غير واضحة. كان من الممكن أن أسقط أرضاً وأصطدم بشيء في ركام الكريستال أو الخردة، لو لم أتحرك من مكاني بحذر. كنت أشعل مصباحي من وقت لآخر. كنت أشعر كما لو أنني في كريزي هورس (Crazy Horse): أحياناً يكشف لي ضوء غير متوقع عن شيء عار، لا من لحم، بل لولب، وملزمة وأزرار.

وإذا سلطت فجأة الضوء على كائن حي، شبح شخص ما، مبعوث من الله يعيد رسم مساري بطريقة عكسية؟ من سيصرخ الأول؟ كنت أصغي. وماذا سيجدي ذلك؟ لم أكن أحدث ضجيجاً، كنت أتحسس الأرض، وهو أيضاً كان يفعل ذلك.

في المساء، درست بدقة اصطفاف القاعات، كنت مقتنعاً

أنني أستطيع في الظلام أيضاً التعرف على السلم العملاق. وفي الأخير كنت تائهاً أتحسَّس طريقي وقد فقدتُ القدرة على إيجاد طريقي.

قد أكون أمرّ للمرة الثانية في القاعات ذاتها، وربما لن أخرج منها أبداً، وربما أن هذا التيه وسط آلات لا معنى لها هو ما يشكِّل الطقس.

...

.... محرك فرومينت: بنية عمودية على قاعدة شكل معيَّن تحتوي كما يفعل ذلك الصبغ الشحمي التشريحي الذي يكشف عن جوانبه الاصطناعية، مجموعة من الصمّامات والبطاريات والدوائر المغلقة وما لا أعرف من الأسماء الغريبة التي نقرأها في الكتب المدرسية، كل هاته الأشياء كانت موضوعة على ناقل مربوط إلى جبهون مسنن، ففي أي شيء استخدمت هذه الآلات؟ الجواب: لقياس التيارات الأرضية بطبيعة الحال.

المراكمات. ماذا تراكم؟ لم يبقَ إلا أن نتخيل الستة وثلاثين غير المرئيين كما لو أنهم سكرتيرات (حرّاس السرّ) مهووسات يضربن الليل على الآلات من أجل إحداث صوت أو شعلة، نداء ممتد في حوار بين ساحل وساحل، وبين هاوية وسطح، من ماشو بيشو إلى أفالون، زيب زيب زيب، ألو ألو ألو، باميرسيل، باميرسيل، لقد ألقيت القبض على الارتعاش، التيار مو 36، ذاك الذي يعبده البراهمة باعتباره تنفساً ضعيفاً للإله، والآن أدرج الفيشة، دائرة ميكرو-ماكروسكوبية في حركة، كل جذور اللفاح ترتجف تحت أديم الأرض، تسمع

غناء السمفونية الكونية، انتهى.

...

لقد كانوا هنا يشغلون الآلات الإلكترونية - الشريانية الشبه حرارية الإكساتيتراغراماتيك، هكذا كان سيسميها غراموند، أليس كذلك. ومن وقت لآخر، لا أعرف، يكون أحدهما قد اخترع لقاحاً أو محلول الحقن من أجل تبرير المغامرة الرائعة للحديد، ولكن مهمتهم كانت مختلفة: ها هم هنا جميعهم مجتمعين في منتصف الليل من أجل تشغيل هذه الآلة الجامدة لدوكرتيت، عجلة شفافة تشبه حمالة وفي الخلف كُرتان صغيرتان تتحركان يسندهما قضيبان في شكل قوس؛ ربما كانتا تتلامسان وتنبعث منها شعلة، فرانكشتاين يمكن أن يعطي بهذه الطريقة الحياة لغوليمه، والحقيقة ليست كذلك، كان يجب انتظار إشارة أخرى: تخمين وعمل، احفر احفر أيها الجرذ الهرم.

آلة خياطة (هي آلة أخرى غير تلك التي تتم الدعاية لها في النحت، تزامناً مع الأقراص لتضخيم النهدين والنسر الذي يحلق وسط الجبال ماسكاً بين مخالبه شراباً مرّاً لاستعادة الشباب، روبور الفاتح)، ولكن إذا تمّ تشغيلها فإنها تقوم بتحريك عجلة، عجلة لولب، اللولب، ماذا يصنع ذاك الذي يستمع إلى اللولب؟ يقول اللفافة الصغيرة التيارات الناتجة من الحقول الأرضية. بلا حياء، الأطفال أنفسهم يمكنهم قراءتها أثناء زيارتهم بعد الزوال.

كنت أذهب وأجيء. كان بإمكاني أن أتخيل نفسي صغيراً، مجهرياً، حينها كان بالإمكان أن أكون مسافراً مذهولاً في أزقة

مدينة ميكانيكية، مزينة بناطحات سحاب حديدية. أسطوانات وبطاريات وزجاجات الليد المكدسة بعضها فوق بعض، كانت هناك مساحة علوّها عشرون سنتمتراً، فتّاح كهربائي جاذب ونابذ. وكان هناك طلسم من أجل تحفيز التيارات الهادئة. وكانت مجموعة من السواري المشعَّة مكونة من تسعة مكعبات كهربائية مغناطيسة، ومقصلة، وفي الوسط - شيء شبيه بآلة طباعة - تتدلى علاقات تسندها سلاسل إسطبلات. وكانت هناك ضاغطة حيث يمكن تلفيف يد ورأس من أجل تهشيمها. جرس من زجاج بمضخة من المطاط بأسطوانتين، ما يشبه الأمبيق تحته كأس، وعلى يمينه جسم دائري من نحاس. كان السان جيرمان يهيئ فيها صباغته من أجل لاندغراف هيس.

كان هناك أيضاً مزود لغليون مع عدد كبير من الساعات المائية، ممتدة بكثافة كأنها امرأة من موديغلياني، وتحتوي مادة غير محددة على صفين عشرة من كل واحدة، والانتفاخ الأعلى لكل واحدة منها يتمدد بشكل مختلف، كما لو أنها منطادات صغيرة على وشك التحليق، مشدودة إلى الأرض بأثقال كبيرة في شكل بالونات. آلة من أجل إنتاج الروبين أمام أعين الجميع.

قسم المنتجات الزجاجية. كنت قد عدت أدراجي. قارورات خضراء، ضيف سادي قدم لي سمّاً معتقاً. آلات من حديد من أجل صنع زجاجات، تفتح وتغلق بمقبضين، وإذا وضع أحدهم معصمه بدل الزجاجة؟ زاك، كما يمكن أن يحدث مع تلك الكماشات الضخمة، والمقصات والمشارط ذات المنقار التي يمكن إدخالها في العضلات والآذان والرحم من

أجل استخراج الجنين نديّاً لكي يعصر في العسل والفلفل من أجل إرواء عطش عشتار. . . لقد كان للقاعة التي أخترقها الآن واجهات واسعة، فيها أزرار من أجل تشغيل مسامير حلزونية كان من الممكن أن تتقدم دون شك، نحو عين الضحية، كان هناك أيضاً الجب والبندول، لقد وصل الأمر حدّ الكاريكاتور، آلات غولدلبيرغ بلا فائدة وعصارات للتعذيب حيث يربط بات هيبولير ميكي، والمحركات الخارجية بثلاثة رؤوس، انتصار الميكانيكا النهضة، برانكا، راميلي، زونكا، كنت أعرف هذه المحركات كنت قد وضعتها في صفحات من أجل المغامرة الرائعة للمعادن، ولكنها وضعت هنا بعد ذلك، في القرن الماضي، لقد كانت جاهزة لكي تطبع العنيدين بعد غزو العالم، ولقد تعلم عبدة الهيكل عند الحشاشين كيف يمكن إسكات نوفو داي عندما يتمّ القبض عليه، وصليب فون سيبوتندورف المعقوف يلوي في اتجاه الشمس الأعضاء المناهضين لسادة العالم، كل شيء كان جاهزاً. لقد كانوا ينتظرون إشارة، كل شيء كان أمام أعين الكلّ، لقد كان المخطَّط معروفاً، ولكن لا أحد كان بإمكانه معرفته، وجوه عابسة تغني نشيد الغزو، أفواه اختصرت في سن واحدة، تدور واحدة ضد أخرى، في تشنج يحدث أصواتاً كما لو أن كل الأسنان سقطت أرضاً في الوقت ذاته.

وأخيراً وجدت نفسي أمام الباث المشتعل المخصص لبرج إيفل، وذلك من أجل إرسال إشارات وقتية بين فرنسا وتونس وروسيا (عبدة هيكل بوفينس، بولسيان وحشاشو فاس؛ فاس لا توجد في تونس، والحشاشون كانوا في فارس، وبعد ذلك لا

يمكننا أن ندقِّق في الكلمات عندما نكون في دائرة عبدة هيكل سوبتيل)، لقد سبق أن رأيت هذه الآلة الضخمة، كانت أكبر مني، كانت جدرانها مملوءة بالثقوب والممرات الهوائية، كانت تريد إقناعي بأنها آلة مذياع؟ نعم، أعرفها، مررت بجانبها في الزوال. مركز بوبورغ[1].

أمام أنظارنا، وبالفعل لم تصلح هذه العلبة الضخمة الموجودة في قلب لوتيس[2] (لوتيس حلزونية بحر الطين الجوفي)، هنا حيث كان قديماً جوف باريس بقنواتها الأخاذة من التيارات الهوائية، ذلك الكمّ الهائل من الأنابيب والمجاري، أذن دانيس مفتوحة على الفراغ من أجل بث أصوات، إرساليات إشارات إلى قلب الكرة الأرضية واستعادتها وهي تتقيأ معلومات عن الجحيم؟ أولاً كان المعهد، باعتباره مختبراً، ثم البرج باعتباره مسباراً وأخيراً بوبورغ باعتباره آلة باثة متلقية شاملة. هل هناك اعتقاد أنه تمّ بناء هذا المحجم من أجل إسعاد حفنة من الطلبة ذوي الشعور الطويلة والنتنة التي ستسمع إلى آخر أسطوانة رائجة بسماعات يابانية في الأذن؟ أمام أنظارنا. بوبورغ الشبيه بباب لمملكة جوفية لارغاتا، ونصب الإكويتسينارشيسي المنبعثة. والآخرون، اثنان، ثلاثة أربعة ملايير من الآخرين، إنهم يتجاهلونهم أو يحاولون تجاهلهم[3].

---

(1) Beabourg : مركز جورج بومبيدو الشهير في باريس. (المترجم)

(2) Lutece : الاسم القديم لمدينة باريس. (المترجم)

(3) Eco, *Le Pendule de Foucault* (chap. I et CXII), Paris, Grasset

التعريف بلائحة الخصائص ضد التعريف بالماهية

يصف هوميروس حصن آخيل باعتباره شكلاً، لأنه كان يعرف بالضبط كيف تجري الحياة في المجتمع الذي يصفه؛ وبالمقابل، يكتفي بتقديم لائحة للمقاتلين، لأنه لا يعرف عددهم بالتدقيق. وهكذا، يمكننا الاعتقاد أن الأشكال هي خصائص للثقافات المتطورة التي تعرف العالم الذي تودّ اكتشافه وتعريفه، في حين أن اللوائح هي ميزة الثقافات البدائية، تلك التي لا تملك سوى صورة غامضة عن الكون، وتعمل جاهدة على تعداد ما تستطيعه من الخصائص دون أن تقيم بينها علاقات تراتبية. وسنرى، من منظور ما، أن هذا الأمر صحيح؛ ولكن اللائحة ستظهر من جديد في القرون الوسطى (في الفترة التي أثبتت فيها كل **المؤلفات** التيولوجية الكبيرة والموسوعات أنها تمنح الكون المادي والروحي شكلاً نهائياً) وستظهر في عصر النهضة وكذا في الفترة الباروكية (حيث أصبح العالم فلكية جديدة)، وأكثر من ذلك، ستظهر من جديد في العالم الحديث والمابعد حداثي. فلنتأمل الجزء الأول من القضية.

إن حلم كل فلسفة وكل علم، منذ العهود اليونانية القديمة إلى يومنا هذا، هو معرفة الأشياء وتحديدها **بالماهية**. فمنذ أرسطو، كان التعريف بالماهية يعني أننا نُعَرِّف شيئاً ما باعتباره كياناً من فصيلة بعينها، والفصيلة باعتبارها جزءاً من نوع ما[1]؛ وهو المعيار

---

(1) لن نتناول هنا القضية القديمة الخاصة بالاختلاف النوعين الذي نميز استناداً إليه الكائنات الإنسانية باعتبارها حيوانات عقلانية، بخلاف الحيوانات =

الذي ما زالت تعتمده الصنافة الحديثة من أجل تحديد الحيوانات والنباتات. بطبيعة الحال، إن نسق الأقسام، والأقسام الفرعية أكثر تعقيداً الآن: ينتمي النمر مثلاً إلى فصيلة *Tigris*، وإلى النوع *Panthera*، وإلى العائلة *Felidae* وإلى النظام الفرعي *Fissipedia* وإلى نظام اللحميات، وإلى القسم الفرعي *Theria* وإلى القسم *Mammalia*.

يعدّ خلد الماء[1] فصيلة من الثدييات المونوتريمية (أي أنه يلد بيضاً). ولكن الأمر احتاج، بعد أن تعرَّف الناس عليه، إلى 80 سنة لكي يصنّف باعتباره من الثدييات المونوتريمية. وكان على العلماء، في هذا الفاصل الزمني، أن يحسموا في أمر تصنيفه؛ وإلى حدود ذلك ظلّ، بشكل مقلق، مخلوقاً من حجم الجرذ، بعيون صغيرة ومنقار وزّة وذيل وأرجل يستعملها لكي يسبح ويتنقل في الأرض، تتوفر الأرجل الأمامية عنده على أربعة مخالب يجمع بينها غشاء (أكبر من ذاك الذي يجمع بين مخالب الأقدام الخلفية)، وله قدرة على ولادة بيض، ولكن أيضاً القدرة على إرضاع الصغار بفضل توفّره على غدد ثديية.

هذا بالضبط ما يقوله شخص غير متخصص وهو يتأمل خلد الماء. ولنسجل بالمناسبة أن هذا الشخص غير المتخصص

= الأخرى التي هي حيوانات غير عقلانية. انظر: Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, P U F

(1) Ornithorynque: خلد الماء حيوان شبيه بالكونغورو وله منقار ويعيش في أستراليا. (المترجم)

سيكون، وهو يعدد خصائص غير منتظمة، قادراً على التمييز بين خلد الماء وبين ثور؛ ولكنه إذا كان لا يعرف أي شيء عن الصنافة العلمية، وقيل له إنه أمام « ثدييات مونوتريمية»، فإنه لا يعرف ما يميز خلد الماء عن القنغر[1]. وإذا سأل طفل أمه: ما النمر؟ وأي الحيوانات تشبهه؟ فمن غير الراجح أنها ستجيبه أن الأمر يتعلق بثدييات تنتمي إلى النظام الفرعي للفيسيبيديان أو لحمي فيسيبيد: ستشرح له، بالأحرى، بأن الأمر يتعلق بحيوان متوحش وخطير شبيه إلى حدّ ما بالقط، ولكنه أكبر منه بكثير وبالغ الرشاقة، وهو أصفر تتخلله خطوط سوداء، ويعيش في الأدغال، ويأكل أحياناً الكائنات البشرية. . . إلخ.

يأخذ التعريف بالماهية في الاعتبار مواد، ويفترض أننا نعرف كل سلميتها: مثلاً «كائن حي»، «حيوان»، «نبات»، «معدني». وعلى العكس من ذلك، فإنّ التعريف بالخصائص هو، حسب أرسطو، تعريف بالأعراض، والأعراض هي بطبيعتها غير محدودة العدد. فالنمر - الذي ينتمي حسب التعريف بالماهية إلى السلالة الحيوانية، ويتقاطع مع الفقريات. . . إلخ - يتميز بعدد من الخصائص التي تحدِّد هويته باعتباره فصيلة: له أربع أرجل، يشبه قطّاً كبيراً وله جلد مخطّط، ويزن في المعدل كذا من الكيلوغرامات، ويظهر بطريقة خاصة، ومعدل عمره كذا من السنوات. ولكن النمر يمكن أيضاً أن يكون حيواناً في ساحة الكوليزي في يوم معلوم من أيام حكم نيرون، وقد قتله في 24

Kangourou (1)

أيار/ مايو 1846 ضابط بريطاني يسمى فيرغيسون، أو أنه يمتلك عدداً هائلاً من الخصائص العرضية الأخرى.

والواقع أننا نادراً ما نحدد الأشياء بالماهية: وفي الأغلب نقوم بتحديد لائحة لخصائصها. ولهذا السبب، فإن كل اللوائح التي تُعَرِّف شيئاً ما من خلال الإحالة على سلسلة غير محدودة من الخصائص، وهي هائلة إلى الحدّ الذي قد تبدو لنا مألوفة في طريقتنا اليومية لتحديد الأشياء والتعرف عليها (إلا إذا كنّا ننتمي إلى قسم علمي في جامعة)[1]. ولا يفترض عرض قائم على التراكم، أو على سلسلة من الخصائص، قاموساً، بل موسوعة: موسوعة تكون دائماً غير تامة، ولا يعرفها أعضاء ثقافة ما، ولا يتحكمون بكل مضمونها، إلا جزئياً، كل حسب درجة أهليته.

إننا نستعين بالوصف حسب الخصائص عندما نكون من

---

(1) بطبيعة الحال، قد تكون الغاية من لائحة قائمة على الخصائص هي التقويم. ويمكن أن نعثر على مثال في مديح صور في إيزيشبيل، 27 (أشرنا إليه أعلاه) أو في النشيد الذي يتغنى بمجد إنجلترا، (تلك الجزيرة ذات الشبح) في المشهد الثاني من ريتشارد الثاني لشكسبير. وهناك نوع آخر من اللوائح بالخصائص بغايات تقويمية هي التوبوس لـ لوداسيو بويلّا - تقديم نساء جميلات - ويعدّ أنبل مثال هو نشيد الأناشيد، ولكننا نعثر عليه أيضاً عند الكتاب المعاصرين من مثل روبن داريو في *Canto de la Argentina* الذي يعدّ انفجاراً حقيقياً للائحة تمجيدية في أسلوب وايتمان. وبالمثل يمكن الإشارة إلى *vituperatio puella (ou vituperatio dominae)*: تقديم نساء قبيحات كما هو الشأن عند هوراس أو كليمان مارو. وهناك أيضاً تمثيلات لرجال دميمين، كما هو الشأن في الخطبة الشهيرة لـ سيرانو دو بيرجيراك حول أنفه.

المنتمين إلى ثقافة بدائية ما زالت في حاجة إلى بناء تراتبية بين الأنواع والفصائل، ولا تمتلك تعريفات حسب الماهية. ولكن قد يكون ذاك أيضاً هو ما تشير إليه حالة ثقافة متطورة، ولكنها غير راضية عن بعض التعريفات الأساسية السائدة عندها، وترغب في إعادة النظر فيها أو تحاول، من خلال الكشف عن خصائص جديدة، مضاعفة مجموع معارفها حول بعض الأشياء في موسوعتها.

يقترح البلاغي الإيطالي إمانويل تيزورو في **التلسكوب الأرسطي** (1665) نموذجاً للاستعارة يكون وسيلة للكشف عن العلاقات التي كانت إلى تلك الفترة مجهولة بين معطيات مجهولة. تشتغل هذه الطريقة من خلال تجميع لسجلات الأشياء المعروفة التي تمتح منها المخيلة الاستعارية عناصرها، من أجل العثور على معادلات جديدة، وعلى روابط وأشكال للقرابة. وبهذه الطريقة، يقترح تيزورو دليلاً مقولياً شبيهاً بقاموس ضخم، ولكنه يثبت في الواقع سلسلة من الخصائص العرضية. ويقدم دليله باعتباره «سرّاً بالغ السرية» (متعة باروكية ناتجة من تأمل لهذه الفكرة «الرائعة»)، إنه أداة أساسية من أجل «الكشف عن مختلف المقولات وإقامة مقارنات بينها». بعبارات أخرى، يمتلك هذا الدليل القدرة على استنباط تناظرات وتشابهات قد لا نلتفت إليها في حالة بقائها ضمن تصنيفها الفئوي الخاص.

وأفضل ما يمكن أن أقوم به هو تقديم تعداد لبعض الأمثلة من كاتالوغ تيزورو الذي يبدو أنه قابل للتوسيع غير المحدد. إن لائحة «المواد» التي يقدمها مفتوحة بالكامل، وتشتمل على الذوات الإلهية والأفكار وآلهة الخرافات والملائكة والعفاريت والأرواح؛ ففي

خانة الآلهة هناك النجوم التائهة، والأبراج الفلكية والبخار والروائح النتنة والنيازك والمذنّبات والصواعق والرياح، وتشتمل خانة «الأرض» على الحقول والصحاري والجبال والهضاب والجبال المحاذية للبحار؛ وتشتمل خانة «الأجسام» على الأحجار والأحجار الكريمة والمعادن والأعشاب؛ وتشتمل خانة «الرياضيات» على مجسمات للكرة الأرضية والبيكارات والمربعات. . . إلخ. وبالمثل تتضمن فئة «الكمية» فئة فرعية هي فئة «الأحجام»، حيث نجد الكبير والصغير والطويل والقصير والخفيف والثقيل. وفي فئة «الكيفية» وخانة «رأى» يحيل على المرئي وغير المرئي، الظاهر والجميل والمشوّه والواضح والمعتم، والأبيض والأسود. وفي خانة «الرائحة» يقترح رائحة العرق. . . إلخ، بجانب فئات أخرى من قبيل «العلاقة» و«الفعل والعاطفة»، و«الموقع» و«الزمن» و«المكان» و«الحالة».

وإذا أردنا أن نأخذ مثالاً خاصّاً بفئة «الكمّ»، الفئة الفرعية «كمية الحجم»، وفرعية الفرعية «شيء صغير»، فإننا نعثر على ملائكة موضوعة على سمّ إبرة، أشكال غير جسدية، أقطاب باعتبارها نقطاً ثابتة في دائرة، والسمت ونظير السمت. ومن بين «الأشياء البسيطة» نعثر على شرارة النار، وقطرة الماء وقشرة الحجرة، وحبة الرمل وحبة الذرة؛ ومن بين «الأشياء الإنسانية»، الجنين والسقط والأقزام؛ ومن بين «الحيوانات» نعثر على النملة والذبابة؛ ومن بين «النباتات» نعثر على بذرة الخردل الأسود ولب الخبز؛ وفي خانة «العلم» نعثر على النقطة الرياضية، وفي خانة «الهندسة المعمارية» نعثر على رأس الهرم.

تبدو هذه اللائحة عبثية وبلا ضابط، كما هي كل المحاولات الباروكية لاحتضان المضمون الكلي لمتن معرفي ما. يشير كاسبار سكوت، في *Tecnica curiosa* (1664) وفي كتابه حول السحر الطبيعي *jocoseriorium naturae et artis sive magiae naturalis centuriae tres* (1665) إلى كتاب يعود إلى سنة 1653 قدم مؤلفه في روما دليلاً للصنائع يتضمن أربعين «قسماً» أساسياً: العناصر (النار والريح والدخان والرماد والجحيم والمحرقة ومركز الأرض)، وفي الكيانات الفكرية (الله والمسيح والخطاب والرأي والشك والروح والخديعة والشبح)، وفي الحالات الكَنَسِية والصنعة الحرفية (الرسامون والبحارة)، وفي الآلات والعاطفة (الحب والعدالة والرغبة)، وفي الدين والاعتراف القدسي والمحكمة والجيش والطب (الأطباء والجوع والحقنة الشرجية)، وفي البهائم الخشنة والطيور والزواحف والأسماك وأجزاء الحيوانات والأثاث والطعام والسائل (الخمر والجعة والماء والزبدة والشحم ومواد لزجة)، وفي الملابس وقماش الحرير والصوف والثياب وأقمشة أخرى منسوجة والشذا (القرفة والشوكولا)، وفي المعادن والنقد وصنائع مختلفة والأحجار والدرر والأشجار والفواكه والأماكن العامة والثقل والقياس العددي والزمن والصفات والظروف والحروف والأشخاص (الضمائر والعناوين من قبيل «نيافة الكاردينال»، وفي السفر (العلف والطريق وقاطع الطريق).

ويمكن أن أستمر في ذلك من خلال الإحالة على لوائح باروكية تمتد من كيرشير إلى ويلكينس، كل لائحة أغرب من نظيرتها. ويؤكد في جميع هذه اللوائح، غياب الذهنية النسقية،

المجهود الذي يقوم به الموسوعي من أجل تجنب التصنيفات العتيقة بالنوع أو بالفصيلة.

المغالاة

ما قدمته هذه المحاولات «العلمية» للتصنيف، من زاوية نظر أدبية، هو نموذج في **الإسراف**؛ ويمكن أن نتصور، على العكس من ذلك، أن الكتّاب هم الذين قدموا هذا النموذج إلى العلماء. وصحيح أن أكثر الماهرين في اللوائح المنفلتة هو رابلي، وإذا كان قد استعان بهذا النوع من اللوائح، فإنه فعل ذلك لكي يخرب النظام المتكلِّس **للمؤسسة** الأكاديمية في القرون الوسطى.

ومنذ ذلك الحين أصبحت اللائحة - التي اعتبرت قديماً فضلة، أي طريقة في الحديث عن الأشياء التي لا نستطيع التعبير عنها عندما تخوننا الكلمات، كاتالوغاً عصيّاً يستدعي الأمل الصامت في العثور في النهاية على شكل يفرض نظامه على المجموع العرضي - فعلاً شعرياً يقوم به مؤلف رغبة في التشويه فقط. لقد كان رابلي هو أحد المؤسسين لشعرية اللائحة من أجل اللائحة: شعرية من أجل لائحة بالمغالاة.

ومن يتذوق اللائحة بالمغالاة وحده يمكن أن يكون قد ألهم الحكاء الباروكي جيامباتيسا بازيل في **حكاية الحكايات، أو تسلية الأطفال الصغار**، وهو يروي قصة الإخوة السبعة الذين مُسخوا سبع حمامات بسبب فعل شنيع قامت به أختهم، ويضخِّم نصّه بسلسلة من أسماء الطيور: أبو الخطاف، والباز والصقر ودجاج الماء ودجاج الأرض ورأس الشيخ، والنقار الأخضر، وأبو زريق،

والبوم، وغراب الزرع والزاغ والزرزور والشنقب والديك والدجاجة والفراخ والديك الرومي، والشحرور والسمنة، والشرشور، والقرقب والوصع وأبو طيط والزقيقي والخضيري ولاقط الذباب، والقبرة، والزقزاق، والقرلي، والقوبع وأحمر العنق والأمادين، والسنونو، والغوز، والجثوم، واليمام البري، والدغناش.

وحبّاً في المغالاة أيضاً يقوم روبير بورتون في كتابه **تشريح الكآبة**، الكتاب الثاني، الجزء الثاني، بوصف امرأة دميمة على امتداد صفحات، وذلك بالإتيان بعدد هائل من الصفات السلبية والسباب. وأيضاً حبّاً في المغالاة يستعين غيامباتيستا مارينو في كتابه **الفارس البحار** بطوفان من الأسطر وهو يعدِّد ثمار العبقرية الإنسانية: «أسطرلاب، رزنامة، بوصلة، مبرد وكلابة اللصوص، أقفاص، منازل المجانين، والطبرد، والغمد، والكيس، والمتاهات ومستويات الرصاص والرغوة ولعبة النرد، والخرائط والرصاصات ورقعة الشطرنج واللاعبون وناقوس خشب والبكَرة، والمكب والكباب والحزام والساعات والإنبيق والمصفق، والصفعة والحفر والنظرة والطرد والجيوب الممتلئة هواء، وفقاعات من صابون منتفخ، وكل الأدخنة، وورقات القراص وأزهار اليقطين، والأجنحة الخضراء والصفراء، والعنكبوت والجعل والجراد والنمل والعقارب والناموس والقطرب والأرفي، والفئران ودود القزّ ومئات أخرى من الأجهزة والحيوانات العجيبة: كل ذلك بالإضافة إلى أشباح أخرى بصفوف مكثفة»[1].

---

(1) Umberto Eco, *Vertige de la liste*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion

وحبّاً في المغالاة أيضاً ينفجر هوغو، في كتابه **93** (الكتاب الثاني، الفصل الثالث)، عندما يحاول وصف الأبعاد الكبيرة للمؤتمر الجمهوري، في شلال من الأسماء صفحة بعد صفحة، بحيث إن ما يعدّ مجرّد سجل للأرشفة يتحول إلى تجربة مذهلة. ويمكن أن تصبح لائحة اللوائح الغريبة والمبالغ فيها هي ذاتها غريبة ومبالغ فيها.

إن الغلو لا يعني الغرابة: فقد تكون لائحة ما مبالغاً فيها (مثلاً كاتالوغ ألعاب غرغانتيا الذي أحلنا عليه أعلاه)، ولكن قد تكون أيضاً بالغة الانسجام (يعدّ هذا الكاتالوغ تعداداً منطقياً لتزجية الوقت). ولهذا السبب، هناك لوائح منسجمة في غلوها، وأخرى، حتى وإن لم تكن طويلة بشكل كبير، فإنها تشكّل مجموعة من الأشياء المحرومة عمداً من أيّ ترابط علائقي ظاهر، إلى الحدّ الذي تُنعت فيه بأنها **تعداد عمائي**[1].

إنّ أفضل مثال على التأليف الناجح بين الغلو والانسجام قد يكون هو وصف أزهار حديقة بارادو في: **خطيئة الأب موري**[2]. وبالمقابل، يمكن أن نمثل لتعداد عمائي بالمطلق من خلال تعداد الأسماء والأشياء المعقدة الذي قدمه كول بورتر في أغنيته: **أنت في الأعلى**[3]: الكوليزي، اللوفر، ميلوديا قصيدة سمفونية لستراوس، قبعة بيندل، النيل، برج البيز، ابتسامة الجوكاندا،

---

(1) انظر: Leo Spitzer, *La Enumeración caotica en la poesia moderna*, Buenos Aires, Faculdad de filosofia y letras, 1945

(2) *La Faute de l'abbé Mouret*

(3) *You're the top!*

المهاتما غاندي، الرقيق نابليون، النور الأرجواني، ليلة صيفية في إسبانيا، الرواق الوطني، السولوفان، عشاء حول ديك رومي، دولار عليه صورة الرئيس كوليدج، رشاقة أقدام فريد أستير، دراما دونيي، أم ويستلر، جبنة الكامومبير، وردة، دانتي **الجحيم** (le Dante de l'*Enfer*)، أنف دورانتي الكبير، رقصة في بالي، تامال ساخن، ملاك، بوتيسيلي، كيتس، شيلي، أوفالتين، سهرة راقصة كبيرة، القمر فوق كتف ماء ويست، سلاطة وادورف، البواخر التي تتراقص فوق زويدارزي الهادئ، رومانس... ومع ذلك لا تشكو اللائحة من بعض الانسجام: فما تشير إليه يتشكّل من كل الأشياء التي يعتبرها بورتر رائعة تعكس روعة الشخص الذي يحبه. قد ننتقد غياب التمييز في لائحة القيم، ولكننا لا يمكن أن ننتقد منطقها.

إن التعداد العمائي ليس من طبيعة الدفق اللاواعي. يمكن أن تكون كل المونولوغات الداخلية عند جويس سلسلة من التراكمات لعناصر متنافرة، عدا أن الغاية منها هي تشكيل مجموع منسجم، يمكن أن نعتبر أنها تنبعث من وعي شخص واحد، الواحدة تلو الأخرى، من خلال تداعيات ليس المؤلف دائماً مضطراً لشرح ذلك.

إن مكتب تيرون سلوثروب، كما يصفه توماس بينشون في الفصل الأول من كتابه **قوس قزح الجاذبية**، هو بالتأكيد من طبيعة عمائية، ولكن وصفه لم يكن كذلك. ويمكن قول الشيء ذاته في ما يخصّ مطبخ ليوبولد بلوم في **عوليس**. فمن الصعب جداً القول ما إذا كانت اللائحة المفرطة للأشياء التي يراها جورج بيريك في يوم

واحد في ساحة سان سولبيس في باريس (**محاولة لاستنفاد مكان باريسي**) هل هي منسجمة أم عمائية؟ لا يمكن للائحة أن تكون اعتباطية وغير منتظمة: لقد كانت الساحة، دون شك، مسرحاً لمئات الآلاف من الأحداث التي لم ينتبه إليها بيريك ولم يدونها. ومن جهة ثانية، فألا تتضمن إلا ما شاهده، فهذا يمنحها نوعاً من التناغم المشوَّش.

فمن بين اللوائح المبالغ فيها والمنسجمة في الوقت ذاته، يمكن أن ندرج أيضاً تقديم المذبح في ساحة **ألكساندر ببرلين**، وهي رواية لألفريد دوبلين. مبدئياً، يمكن النظر إلى هذا المقطع على أنه وصف لمكان صناعي مع كل العمليات التي تتمّ داخله؛ ولكن القارئ يحسّ بصعوبة في فهم تقديم المكان، وفهم التتابع المنطقي للأنشطة ضمن كثافة التفاصيل الموصوفة: معطيات رقمية، برك من دماء وقطعان من الخنازير أصابها الفزع. فإذا كان مذبح دوبلين مرعباً، فسبب ذلك يعود إلى هذا الركام من التفاصيل التي كانت هائلة إلى درجة أن القارئ يصاب أمامها بدوخة. لقد استطاعت الفوضى البهيمية السائدة تفكيك كل نظام ممكن، وهي إحالة تنبؤية على مجازر آتية.

وفي المجمل يشبه وصف دوبلين وصف بينشون: التقديم اللاعمائي لوضع عمائي. وهذا النوع من اللوائح الشبه - عمائي هو الذي أوحى لي بكتابة الفصل 28 من روايتي **باودولينو**.

يتوجه باودولينو وأصدقاؤه نحو البلد الخرافي لجان الراهب. وفجأة يصلان إلى سامباتيون، النهر الذي حسب التراث

الحاخامي، لا ماء فيه. فهو ليس سوى سيل هائج من الرمال والأحجار، ويحدث ضجيجاً حادّاً يمكن أن يسمعه المرء على بعد يوم سيراً على الأقدام. إنّ هذا الموج الصخري لا يتوقف إلا مع بداية السبت، وفي يوم السبت فقط يمكن اجتيازه.

لقد تخيلت أن نهراً من الأحجار سيكون عمائياً، خاصة، إذا كانت هذه الأحجار مختلفة الحجم واللون والصلابة. لقد وجدت لائحة رائعة من الأحجار ومعادن أخرى في كتاب بلين **التاريخ الطبيعي**، وقد ساهمت أسماء هذه المواد ذاتها في جعل لائحتي ذات وقع «موسيقي». وإليكم بعض العينات من كاتالوغي:

> لقد كان الأمر يتعلق بجريان مذهل للصخور والطمي، كان دفقاً متصلاً، وكانت تتراءى في مجرى الصخور الهائلة الأحجام التي لا يمكن تحديد حجمها، بلاطات غير مستوية، حادّة كالشفار، واسعة كشواهد قبر، وفي المساحات الضيّقة بينها، كانت هناك أكوام من الحصى، والحفر، والشّعاف والصخور والنتوءات الصخرية.
>
> كان في سرعة تدفّقه المنتظمة كأن ريحاً عاتية تدفعه، وكانت أجزاء من أحجار الترافرتين الجيرية تتدحرج يدفع بعضها بعضاً، منزلقة على أقاسيم الصدوع، قبل أن ترتطم وهي تتطاير بسيول الحصى، فيما الحصباء المستديرة، كأنما صقلت بالماء في سيرها بين الكتل المتراصة، تتطاير عالياً، محدِثة قرقعة بلا صوت، لتنجرف بعد ذلك في الدوّامات نفسها التي كانت تسببها، هي ذاتها، في ارتطام بعضها ببعض. كانت تتشكل، وسط هذا التراكب للكتل المعدنية وفوقه، حبيبات رمل، وقشرة

طبشور، وغمامات حصباء بركانية، وزيد خفّان، وجداول من ملاط.

وكان هنا وهناك سائل من الجبس وبرد من فحم يتساقط على الضفة، وكان على المسافرين أن يغطوا وجوههم لكي لا تصاب بخدوش.

استمر الحال على ذلك ستة أيام، وكانوا يلاحظون بالتأكيد أنهم كلّما ساروا صُعداً، ضاق المجرى واستحال النهر سيلاً، ثم أصبح ساقية، غير أنهم لم يبلغوا المنبع إلا في اليوم الخامس، بعد أن تراءت لهم، ابتداء من اليوم الثالث، سلسلة من الجبال الشاهقة الوعرة التي أصبحت تحيط بهم من كل جانب وتحجب السماء عن أعينهم، فقد حاصرتهم في فج جبلي معابره ضيقة وليس فيه أي مخرج، لم يكن يُرى في أعلى جنباته سوى كومة من الغيوم التائهة، الخابية، التي كانت مندسّة تحت تلك القمم.

وعبر الشق، الأشبه بالجرح بين جبلين، كان يرى المنبع الذي يتدفق منه السامباتيون: فوران رمل، غرغرة فليس، تجفاف وحل، قعقعة شظايا، هدير طمي يتجمد، فيضان تلاع، ووابل من خزف يتحول شيئاً فشيئاً إلى دفق أكثر جماداً ويبدأ جريانه نحو أوقيانوس من الرمل.

وقد حاول أصدقاؤنا ذات يوم أن يتجنبوا الجبال واكتشاف ممر في بداية المنبع بلا فائدة.

...

وقرّروا السير على جنبات النهر، إلى أن أدركوا، بعد

خمسة أيام تقريباً من السير، القائظة لياليها ونهاراتها، أن أصوات الهدير قد خفّت عمّا كانت عليه من قبل. كان النهر يتدفق بقوة أكبر، وتراءت في مجراه ما يشبه التيارات، منها السريع الذي يجرف في مساره كتلاً هائلة من البزلت، كانت تبدو وكأنها حزماً من القش، وكان يتناهي، من بعيد، دوي أشبه بالرعد. . . حينها بدأ نهر السامباتيون، بتدفقه العنيف، يتشعّب في عدد من الأنهر الصغيرة الهائجة التي تتبع في مجراها المنحدرات الجبلية، كما تغوص أصابع اليد في قطعة من الوحل. وكان السيل يغوص في جوف كهف، ثم ينبعث، من خلال ما يشبه المسلك الصخري المعد، هادراً ومتطايراً بعنف إلى أعلى. فجأة أرغموا، على إثر دورة طويلة، على اختراقه لأن الضفاف نفسها باتت عصيّة، من فرط ما عصفت بها أعاصير الركام، وقد رأوا، من أعلى الهضبة، كيف يختفي السامباتيون -تحتهم - في ما يشبه مدخل يؤدي إلى جهنم.

هي ذي الشلاّلات تتساقط من عشرات الحواف الصخرية المتراصفة في شكل مدرج، في دوامة نهائية هائلة، وتواصل قذف الغرانيت، وتتالى انغمار القار، وارتداد واحد للشب، وفوران النضيد البلوري، وتردّدات الرّهج الأصفر على الجوانب. وكانت أشعة الشمس تشكل، على المادة التي يقذفها الجوب في الفضاء، قوس قزح ضخم تفوق ألوانه ألوان قوس قزح الذي يتكون عادة في السماء بعد عاصفة، وذلك لأن كل جسم فيه يعكس الأشعة بوهج يختلف باختلاف طبيعة تكونه؛ كما أنه بدا، خلافاً لما هو مألوف، أزلي التألق لا يمكن أن ينحل.

كان وهجاً أحمر من أحجار الدم والزنجفر، لمعان أترمنيوم كما لو أنه الفولاذ، تطايرت الصفائح من خصاب الذهب المتأرجح بين الأصفر والبرتقالي الفاقع، وميل الأرمينيوم إلى الزرقة، وبياض أصداف متكلّسة، اخضرار دهنج، تبدّد مرتك في اصفرار باهت، مسحات رهج غار، تطاير تربة جافة مخضوضرة ستستحيل غبارا من لصاق الذهب، ثم تتناسخ ضمن تدرج ألوان بين النيلي والبنفسجي، ظفر ذهب مبرنز، توقد إسبيداج محترق، توهّج سندروس، تواشيح خزف مفضّض، وشفافية بلق فريدة من نوعها.

لم تكن هناك إمكانية سماع صوت لآدمي في جلبة تلك الضوضاء الهائلة، ولم يكن الرحالة يرغبون في الكلام. كانوا شهداء على احتضار السامباتيون الغاضب فهو مضطر إلى الاحتجاب في باطن الأرض، وكان يسعى إلى اكتساح كل ما في محيطه، ويطقطق الأحجار تعبيراً عن عجزه[1].

هناك بعض اللوائح التي تصبح عمائية بفعل الإفراط في الغضب والكراهية والحقد الذي يتولد عنه شلال من السباب. ونعثر على مثال من ذلك في: **ترهات من أجل مجزرة**[2] حيث ينفجر سيلين في موجة سبابية هائجة (لا ضد اليهود، وهذا استثناء، بل ضد روسيا السوفييتية)[3]:

---

(1) *Baudolino* (chap.28), Paris, Grasset

(2) *Bagatelles pour un massacre*

(3) ترجمة هذا النص تقريبية ومتقطعة، فالنص يستعمل مجموعة من الكلمات السوقية التي لا أثر لها في القواميس، أو تنتمي إلى الفرنسية القديمة، =

أيها الناقة! بارادين! موتوا بحسرتكم! بطن الإله!. . .
487 مليون! في كل بقاع البلطيق الناطقة بالسلافية إلى الألترامر الأسود؟ كام، البلقان، الوسخ، راتاغان، الخيار، الفاشل، الكئيب، حثالة البراز، لا أعيركم أي اعتبار، أطير، أيها الكوليكينت (نبتة طبية)، الهمجيون الترتاريون ستاخانوفيسيين، كوليفيديش، أربع مائة بيت من وزن العشرة آلاف متر، سهب الكانداشيور، جلود زيبيس لاريدون، بطن القشة، أحكّ على كل جبال الفوسوف، الطوفان، جامح مارغاشيانت، لكل أوانيكم الوسخة المليئة بالأنريف، ستابيلين فوروكشيوت، فائض عاجز ترانسبيري[1].

تعداد عمائي

لا وجود في ما يبدو لتعداد يمكن أن نعتبره فعلاً عمائياً بشكل كلي، ذلك أنّ كل تعداد يمكن أن يكتسب انسجاماً، من زاوية نظر ما. فليس عبثياً أن نقيم لائحة تجمع بين مكنسة وبين نسخة ناقصة من بيوغرافيا غاليين[2]، وجنين محنّط في كحول، ومظلة وطاولة

= بالإضافة إلى التلاعب بالكلمات عبر نحت بعضها من خلال الربط بين كلمتين أو أكثر. وفي جميع الحالات، فإن الأساسي في النص ليس مضمونه، بل البرهنة على ما يسميه إيكو اللوائح التي تكون في أحيان كثيرة متنافرة في الظاهر، ومبدأ الانسجام الوحيد فيها هي التعبير عن الغضب بكل الطرق. (المترجم)

(1) Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël. نلاحظ وجود تشابه غريب بين هذا وبين أزمة الغضب عند القبطان هادوك في **تانتان**.

(2) Cladue Galien: ولد سنة 135 ميلادية، عرف بمهارته في التشخيص الطبي. (المترجم)

للتشريح (لكي نحيل على لوتريمونت[1] Lautréamont): يكفي في ذلك التوافق على أن الأمر يتعلق بجردٍ لأشياء مودعة في مخزن في كلية الطب. فقد تصبح لائحة تجمع بين المسيح وجول سيزار وسيسرون والسان لويس وداميين ولينكولن وهتلر وموسوليني وكنيدي وصدام حسين منسجمة، إذا نحن لاحظنا أن الأمر يتعلق برجال لم يموتوا في فراشهم.

ومن أجل العثور على لائحة لتعداد عمائي بشكل خالص، سابق على اللوائح المقلقة للسرياليين، يجب إعادة قراءة **السفينة الثملة**[2] لرامبو. وفضلاً عن ذلك، فقد دعا ناقد، وهو يتحدث عن رامبو، إلى إقامة تمييز بين تعداد **اتصالي** وآخر **انفصالي**[3]. فكل إحالاتي السابقة كانت مثالاً على التعداد الاتصالي: لقد كانت تستند إلى كون خطابي خاص تكتسب وفقه عناصر اللائحة نوعاً من الانسجام المتبادل. وعلى العكس من ذلك، يُحدث التعداد الانفصالي نوعاً من التفكُّك، شبيهاً بالتجربة التي يعيشها السكيزوفريني عندما يحسّ بسلسلة من الانطباعات المتباينة ولا يستطيع أن يجد رابطاً بينها. فمقولة التعداد الانفصالي هذا هو

---

(1) Isidore Lucien Ducasse: المدعو كونت لوتريمونت (1846 - 1870) شاعر فرنسي. (المترجم)

(2) *Le Bateau ivre*

(3) انظر: Detlev W. Schaumann, «Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel» ("Le style énumératif et sa signification chez Whitman, Rilke, Werfel"), in *Moderne language Quarterly*, 3, n° 2 (juin 1942), pp. 171-204

الذي ألهم ليو سبيتزر عندما بلور مفهومه للتعداد العمائي[1]، وأحال عليه من أجل توضيح أبيات من ديوان رامبو **إشراقات**[2]:

في الغابة عصفور، يوقفك غناؤه وتحمر
هناك ساعة حائطية لا ترن
هناك مستنقع مع أعشاش لحيوانات بيضاء
هناك كاتدرائية هابطة وهناك بحيرة صاعدة
هناك سيارة صغيرة في مكان مهجور، أو ينزل الدرب جرياً، مزينة
هناك فرقة من ممثلين صغار يلبسون بزات في الطريق الموجود خلف الغابة
وهناك أخيراً عندما نكون جوعى وعطشانين، شخص يصطادكم[3].

يقدم لنا الأدب أمثلة غنية عن التعداد العمائي، من بابلو نيرودا إلى جاك بريفير، دون أن ننسى رواية *les Cosmicomics* لكالفينو التي تقدِّم لنا تشكُّلاً اعتباطياً لسطح الأرض أحدثه حطام نيزك. ويصف كالفينو نفسه لائحته بـ«خليط عبثي»، ويسجل «لقد استمتعت وأنا أتخيل أن من بين هذه الأشياء البالغة الغرابة، هناك

---

(1) *Leo Spitzer, La enumeración caotica en la poesia moderna*

(2) Les *Illuminations*

(3) Les *Illuminations*, «Enfance III», Paris, Gallimard, coll. La Pléiade

رابط غريب وددت أن أعرف طبيعته»[1]. إلا أن أكثر اللوائح عماءً من كل التعدادات الغريبة، وبشكل قصدي، هي لائحة الحيوانات التي يزعم بورخيس أنه استمدها من موسوعة لغزية صينية تسمى **السوق السماوي للمعارف المجانية** التي يشير إليها ميشيل فوكو في استهلاله لكتابه **نظام الأشياء**. تقترح الموسوعة أن تكون الحيوانات موزعة على: تلك التي تنتمي للإمبراطور؛ وتلك المحنطة؛ وتلك المدجنة؛ وخنازير الحليب؛ وعرائس البحر؛ والحيوانات الخرافية أو الأسطورية؛ والكلاب الضالة؛ وتلك التي تنتمي إلى التصنيف الحالي؛ وتلك التي ترتعش، كما لو أنها حمقاء؛ وتلك التي لا يمكن عدها؛ وتلك التي رُسمت بقلم رقيق على جلد جمل... إلخ؛ وتلك التي كسرت الإناء؛ وتلك التي لها شَبَه بعيد مع الذباب[2].

نلاحظ أن هذه اللوائح تكشف عن شيء مختلف، عندما نأخذ بعين الاعتبار هذه الأمثلة الخاصة بالمبالغة المنسجمة والتعداد العمائي، وعندما نقارنها بلوائح العصور القديمة. وكما رأينا ذلك سابقاً، فإن هوميروس استعان باللائحة لأنه كان يفتقر إلى الكلمات لكي يفي موضوعه حقه، كما نلاحظ هيمنة ثيمة غير القابل للوصف على شعرية اللوائح طوال قرون. ولكننا عندما نتمعن في اللوائح التي أقامها جويس وبورخيس، ندرك أن هذين المؤلفين قد بلورا

---

(1) Italo Calvino, «Le ciel de pierre», in *Cosmicomics*, Paris, Points Seuil

(2) Jorge Luis Borges, «La langue analytique de Jhon Wilkins», in *Enquêtes, suivi de Entretiens*, Paris, Gallimard.

هذه اللوائح، لا لأنهما لم يكونا يعرفان قول أي شيء، بل لأنهما كانا يودان قول أشياء كثيرة حبّاً في المغالاة، وما دفعهما إلى ذلك هو الرغبة في الغلو، والإفراط، ورغبة في الكلمات، وفي العلم المرح (ونادراً ما تكون هذه الرغبة من طبيعة هوسية) والتعداد واللامحدودية. وقد تصبح اللائحة مادة لإعادة ترتيب العالم من خلال تطبيق منهجية تيزورو[1]: مراكمة الخصائص من أجل الكشف عن روابط جديدة بين الأشياء المتنافرة، وفي جميع الحالات، من أجل التشكيك في ما يعتقد فيه الحس المشترك. وهكذا، فإن اللائحة العمائية تتحول إلى نمط لتفكيك الشكل الذي تداولته المسقبلية والتكعيبية والدادائية والسريالية والواقعية الجديدة.

ولا تكتفي لائحة بورخيس بوضع حدٍّ لمعايير التطابق، بل تلعب أيضاً على مفارقات نظرية المجموع. إنها تتحدى كل المعايير العقلانية للتطابق، ذلك أنه من المستحيل فهم المعنى الذي يضعه لكلمة «إلخ»، التي لا توجد في نهاية السلسلة، بل في موقع عناصر مضافة، أي ضمن عناصر اللائحة ذاتها. وليس هذا فحسب، ذلك أن ما يجعل اللائحة مزعجة هو أنها تشير إلى ما «ينتمي إلى التصنيف الحالي» باعتباره عنصراً مضافاً.

سيكتشف طالب في المنطق الرياضي هنا، وبشكل مباشر، المفارقة التي صاغها برتراند راسل الشاب في اعتراضاته على فريجة: إذا كان المجموع طبيعياً عندما لا يتضمن ذاته (مجموع كل

---

(1) Emanuele Tesauro (1592-1675): كاتب وشاعر ومسرحي إيطالي، يعدّ منظِّراً لما يسمى «المفهومانية الإيطالية». (المترجم)

القطط ليس قطة، بل مفهوم)، وإذا كان غير طبيعي عندما يكون عنصراً من نفسه (مجموع كل المفاهيم مفهوم)، كيف يمكن إذاً تعريف مجموع كل المجموعات الطبيعية؟ فإذا كان طبيعياً، فإنه مجموع غير تام، ذلك أنه لا يتضمن نفسه؛ وإذا كان غير طبيعي، فإنه يعدّ مجموعاً لامنطقياً، ذلك أنه من بين كل المجموعات الطبيعية أدرجنا مجموعاً غير طبيعي. إن تصنيف بورخيس يراهن على هذه المفارقة. إما أن تصنيف الحيوانات طبيعي، وإذن لا يمكن أن يتضمن نفسه (ولكن التضمين الذاتي لا يتمّ داخل اللائحة عند بورخيس)؛ وإما أنه مجموع غير طبيعي، حينها تكون اللائحة متنافرة، ذلك أنه من بين الحيوانات هناك شيء ما ليس حيواناً، بل مجموع.

أتساءل هل سبق أن صاغ أحد ما لائحة من طبيعة عمائية **فعلاً**. جوابي عن هذا السؤال يكمن في أن اللوائح العمائية بشكل أصلي لا يمكن كتابتها إلا في القصائد الشعرية. يضطر الروائيون لتمثيل وقائع تحدث في فضاء وزمان محددين، ولذلك، فإنها ترسم ما يشبه الإطار الذي «تلتصق» داخله كل العناصر بعضها ببعض. وعلى سبيل المثال، أحيل على نوع من تيار الوعي الذي يحدث في ذهن يامبو، الشخصية الرئيسة، في رواية **الشعلة الغريبة للملكة لوآنا**. لقد فقد يامبو ذاكرته الشخصية ولم يحتفظ سوى بذاكرته الثقافية التي ظلَّت تتحكم فيه، رغم أنه لا يستطيع تذكُّر نفسه ولا أهله. وفي لحظة من اللحظات، وفي ما يشبه الهذيان، يخلق كولاجاً (collage) بالغ التنافر من الإحالات الشعرية المتداخلة، ذلك أن ما حاول التعبير عنه هو الإحساس بالعماء الذهني. ولكن

إذا كانت أفكار شخصيتي هي أفكار عمائية، فإن اللائحة هي أكثر عماء، ذلك أن الغاية منها هو تمثيل ذهن أصابه التلف:

كنت أداعب الأطفال وأشم رائحتهم دون أن أستطيع تحديد طبيعة هذه الرائحة، إلا كونها بالغة الطراوة. يحضر في ذهني فقط أن هناك عطوراً منعشة شبيهة بلحم الأطفال. وهذا يعني أن رأسي لم يكن فارغاً: كانت هناك ذكريات تغلي ولم تعد ملكي، خرج الماركيز على الخامسة وسط درب حياتنا، هو إرنيستو ساباتو على ما أعتقد، إبراهيم أنجب إسحاق وإسحاق أنجب يعقوب ويعقوب أنجب يهودا وروكو وإخوتهما الذين كان جرس شانتوميل يرن عندهم في منتصف الليل المقدس، حينها رأيت البندول، على ذراع بحيرة كوم تنام العصافير التي ستموت في البيرو، أيها السادة الإنجليز نمت باكراً، هنا نصنع إيطاليا أو نقتل رجلاً ميتاً، حتى أنت، وبضربة واحدة شقّ قلبه، يا إخوان إيطاليا، مزيداً من الجهد، هرة بيضاء تصفر عند رؤوسنا، القيمة لا تنتظر، قامت إيطاليا ولكنها لن تستسلم، عدد ضئيل من الجنرالات، ماذا سيصنع في هذه البوينغ، لا ربيع للضمير، يصفر القطار، هل رأيتم ميرزا المغنية على أجنحة مذهبة، ولكن أين اختفت الثلوج، آه أيها الزمن أوقف طيرانك الرشيق، فلنذهب لنرَ هل الوردة، نحن رماديون، كل شخص نجم، خذ هذه السلحفاة، وأعطني هذه السفينة، ابنة مينوس مع أطفالها يرتدون جلد الحيوانات، آه يا جنود السنة الثانية، كلامك جيد قال زينو، تجاوزوا الألب والراين، اسمي شخص ومع ذلك فهي تدور، كنا في الدرس عندما المدير، هذه الفنتازيا لهذا العقل، آه أيتها المواسم أيتها القصور، الاسم يكبر عندما يسقط

الإنسان ونعلن عن ضغط متمركز فوق الأطلسي، ضفدعة تنظر إلى السماء، إلى السلاح، واحد، لا أحد وفي الموسيقى حيث تمشي الحمائم، ومع ذلك لا شيء ضاع، في مواجهة المقصلة، يمكن أن أركب سيدة ضعيفة، كل يوم كان حول الاغتيال منظوراً إليه باعتباره تنتاريلا دي لونا[1]، أيها الذئب هل كنت هناك؟ نحن كلنا عرايا حيث يزهر شجر البرتقال، هنا تبدأ مغامرة أخيل، السيد الغرب، جنة يسكنها العفاريت، القِ مزيداً من الضوء، شهية طيبة أيها السادة، ماتت القطة الصغيرة، ماذا تساوي الحياة؟ أسماء، أسماء، أسماء، أنجيلو ديلا-أوكا، بيانكا، اللورد بروميل، بياندار، فلوبير، ديسرائلي، روميغيو زينا، جوراسيك، فاتوري، السرياليون وهذه الجثث الشهية، البانبادور، سميث وويسون، روزا لوكسومبورغ نزينو كوسيني، بالما لانسيان، أركيوبوتاريس، مجنح أثري، أوفيلد، ماتيو مارك لوك جان، بينوتشيو، جوستين، ماريا غوريتي، تايس العاهرة ذات الأظافر الوسخة، هشاشة العظام، سانت هونوري، باكتريس إشباتان بيرسيبوليس سوز أربيلاسن ألكساندر والعقدة الغوردية.

لقد كانت الموسوعة تتساقط عليّ كالأوراق، وبدأت أضرب الأيدي كما لو أنني وسط سرب من النحل[2].

---

(1) tintarella di luna : أغنية إيطالية. (المترجم)

(2) *La mystérieuse Flamme de la reine Loana* (chap. I), trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset. أنا محرج بالإحالة على هذا النص كما لو أنه نصّي. ففي الأصل الإيطالي، جمعت إحالات أدبية يمكن للقارئ العادي التعرّف عليها بسهولة ولقد كان على المترجم «إعادة ترتيب» التأليف من خلال اختيار إحالات يمكن للقارئ الفرنسي التعرُّف عليها. وتلك من بعض =

لائحة الوسائط

إن شعرية اللائحة حاضرة أيضاً في الكثير من مظاهر الثقافة الجماهيرية، ولكن بغايات مختلفة عن غايات الفن الطلائعي. يكفي أن نستحضر أمثلة من السينما الخاصة باللوائح البصرية - من قبيل استعراض فتاة بأجنحة طاووس وهي تهبط السلم في فيلم **حماقات السيد زيغفيلد** (1946)، والبالي المائي الشهير في **بالي عرائس البحر** (1944)، وصفوف الراقصات في **برولوغ** (1933)، وموكب العارضات في **روبيرتا** (1935) - وانتهاء بالاستعراضات الحديثة لصنّاع الموضة الكبار.

ولا غاية لتتابع الكائنات الفاتنة هنا سوى الإيحاء بالوفرة، والحاجة إلى تحقيق كل متطلبات هذا **الاستعراض الفني**، وعرض أكبر عدد من الصور، عوض الاكتفاء بواحدة منها، ومد المستعمل بخزان لا ينفد من الإغراء الشهواني، كما هو الحال مع الأسياد القدامى الذين كانوا يحيطون أنفسهم بشلالات من الجواهر. ليس من غايات تقنية اللائحة التشكيك في النظام الاجتماعي، على العكس من ذلك: إن غايتها هي تأكيد وإعادة تأكيد الكون الخاص بالوفرة والاستهلاك، الذي هو في متناول الجميع، فهو يشكل النموذج الوحيد لمجتمع منظم.

إن هذا الإسراف في لوائح الجمال المختلفة ليس غريباً على

= الحالات التي يجب أن تتجنبها الترجمة الأدبية من أجل إنتاج **الأثر ذاته**، ولكن في لغة أخرى. إن نصّ جان نويل شيفانو، وإن كان مختلفاً عن النص الأصلي، يعطي معنى إلى كولاجي العمائي.

خصائص المجتمع الذي أفرز الوسائط الجماهيرية. ويمكن أن نستحضر حالة كارل ماركس الذي أعلن في بداية كتابه **رأس المال**: «يبدو ثراء المجتمعات التي يسود فيها نمط الإنتاج الرأسمالي باعتباره دالّاً على تراكم ضخم للرفاهية». وعلينا أن نستحضر الواجهات التي تعرض كمّاً عجيباً من الموضوعات، وتوحي في الوقت ذاته أن ما في داخلها يفوق المعروض في الخارج. وعلينا أن نستحضر أيضاً المعارض التجارية التي تقدّم منتجات من كل بقاع العالم؛ ونستحضر أيضاً «الممرات» الشهيرة في باريس (التي احتفى بها والتر بينيامين)، وجدرانها من المرمر وأسقفها من قرميد زجاجي وتحتوي على صفوف من المتاجر الأنيقة، التي وصفتها دلائل باريس في القرن التاسع عشر باعتبارها عالماً مصغّراً. ولنفكر في الختام في المغازات الكبيرة (التي خلدها زولا في روايته **سعادة السيدات**) التي يمكن اعتبارها لوائح في ذاتها.

ففي رواية **الشعلة الغامضة** للملكة لوآنا التي تقوم أساساً على بحث يكاد يكون أركيولوجيا عن ذكريات سنوات الثلاثينيات، استعنت دائماً بتقنية الكاتالوغ (الذي أصبح عمائياً، كما رأينا ذلك، من خلال كولاج هستيري). واسمحوا لي أن أستشهد بمقطع أشير فيه إلى كمية الأغاني المبتذلة والرديئة التي كانت الإذاعة الوطنية تقنبِلُ بها أذناي الشابتين:

كان فونوغراف جدي ينتمي إلى تلك الأجهزة التي بالإمكان حشوها بأسطوانات توضع بعضها فوق بعض، بحيث

متى وصلت الأولى إلى نهايتها سقطت الثانية على البلاتين. كان الأمر يتمّ كما لو أن المذياع يغنِّي لي أنا وحدي، دون أن أكلِّف نفسي عناء إدارة الأزرار. لقد تركت السلسة تنساب وتركت نفسي أنساق، وأنا متكئ على النافذة في مقابل السماء في الأعلى وقد رصعتها النجوم، للصوت الذي كانت تنبعث منه موسيقى جيدة رديئة كان من الفروض أن توقظ شيئاً ما داخلي.

في تلك الليلة كانت النجوم تتلألأ بالملايين... ليلة مع النجوم ومعي... كلمني، كلمني تحت النجوم، قل لي أشياء جميلة عن سحر الحب... هنا تحت سماء الأنتيي حيث تشعشع النجوم، تنزل بالآلاف جاذبية الحب... مريبو، تحت سماء سنغفورة، في حلم من النجوم المذهبة ولد حبنا... تحت سماء مرصعة بالنجوم تنظر إلينا، أريد قبلتك... معك ودونك نتغنى بالنجوم وبالقمر، من يعرف هل لي أنا ستأتي الثروة الجيدة... القمر البحري، الحب جميل وحميمي، البندقية، القمر وأنت وحدنا في الليل أنت وأنا نشدو أغنية... سماء هنغاريا، زفير حنين، أفكر فيك بحب يمكن أن ينتهي... أتجول هناك حيث السماء أكثر زرقة، أسمع العصافير تتطاير في الأشجار وتغني هناك في الأعالي[1].

كتب، كتب، كتب

يشكل كاتالوغ المكتبة، كما قلت ذلك أعلاه، مثالاً عن اللائحة العملية، ذلك أن كتب مكتبة ما هي محدودة العدد. إن

(1) Umberto Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, Paris, Grasset

الاستثناء سيكون بالتأكيد هو كاتالوغ مكتبة لا متناهية.

كم عدد كتب مكتبة بابل، التي يصفها بورخيس بشكل رائع؟ فمن خصائص مكتبة بورخيس أنها تقترح كتباً تتضمن كل التأليفات الممكنة لـ 25 رمزاً إملائياً، بحيث إننا لا نستطيع أن نتصور ألا يكون تأليف ما من الحروف ليس مثبتاً فيها. في سنة 1622 قرر بول غولدين في كتابه **قضايا الجبر في التأليف بين الأشياء**[1]، أن يحدِّد عدد الكلمات التي يمكن إنتاجها من خلال 33 حرفاً للأبجدية السائدة في زمنه. وقام بتأليفها اثنين اثنين، ثم ثلاثة ثلاثة، ثم أربعة أربعة... إلخ، إلى أن وصل إلى كلمات تتألف من 23 حرفاً، دون أن يأخذ في الاعتبار التكرارات، ودون أن يكترث لمعرفة ما إذا كانت الكلمات التي يتم توليدها لها معنى أم لا، أو أنها قابلة للنطق.

وهكذا تجاوز عددها عنده سبعين ألف مليار المليار (وكانت كتابة كل هذه الكلمات تقتضي أكثر من مليون مليار المليار من الحروف). فإذا كنا مضطرين لكتابة كل هذه الكلمات في كتب من ألف صفحة، وكل صفحة تحتوي على 100 سطر، وكل سطر يحتوي على 60 حرفاً، فإن المجموع سيكون 25 مليون مليار من الكتب. وإذا أردنا أن نضعها في مكتبات مجهزة بفضاءات للتخزين التكعيبي في مساحة من 13 متراً من كل جانب، وكل فضاء يمكن أن يتضمن 32 مليوناً من الكتب، علينا توفير 8052122350 مكتبة من هذا الحجم. ولكن أي بلد يمكن أن يضم كل هذه البنايات؟

---

(1) “Problema arithmeticum de rerum combinationibus”

إذا قمنا بعملية حسابية خاصة بالمساحة المتوفرة في كل أرجاء المعمور، سنكتشف ألّا مكان على الأرض سوى لـ 7575213799 منها!

وقام آخرون كثيرون، من ماران ميرسين إلى غوتفريد ليبنيتز، بحسابات من هذا النوع. إن الحلم بمكتبة لامتناهية يشجِّع الكتاب على تجميع أمثلة على لوائح لا متناهية من العناوين؛ إن العينة الأكثر إقناعاً عن لوائح لامتناهية هي تلك المصنوعة من عناوين مختلقة وغير موجودة، أي ما يمكن أن يولده اختلاق لامتناه. وفي هذه المغامرة المثيرة انطلق مثلاً رابلي بلائحته للكتب (الخيالية) لمكتبة سان فيكتور في بانتغرييل:

Bigua salutis, Bragueta iuris, Pantoufla decretorum, Malogranatum viciorum, Le Peloton de théologie; Le Vistempenard des prescheurs, composé par Pepin; La Couillebarine des preux, Les Hanebanes des evesques; Marmoretus de babouynis cingis cum commento Dorbellis; Decretum universitatis Parisientis super gorgiasitate muliercularum ad placitum; L'apparition de saincte Gertrude à une nonain de poissy estant en mal d'enfant; Ars honeste petandi in societate per M. Ortuinum; Le moustardier de penitence; Les Houseaulx, alias les bottes de patience; Formicarium artium; De brodiorum usu et honestate chopinandi, per Silvestrem prieratem Iacopinum; Le beline en court; Le cabatz des notaires, Le pacquet de mariage, Le creziou de contemplation, Les faribolles de droict, L'aguillon de vin; L'esperon de fromaige, Decrotatorium scholarium; Tartarerus de modo cacandi; Les fanfares de Romme, Bricot de differentiis soupparum, Le Culot de discipline; La savate de humilité, Le Tripiez de bon pensement, Le Chaudron de

magnanimité; Les Hanicrochemens des confesseurs; Les Lunettes des romipetes, Maioris de modio faciendi boudinos; La cornemuse des prelatz, Beda de optimitate tripatum; La complainte des advocatz sus la reformation des dragées; Des poys au lart cum commento, La profiterolle des indulgences, Aristotelis Libri novem de modo dicendi horas canonicas, Labolenus de Cosmographia purgatorii; Questio subtilissima, Utrum Chimera in vacuo bombinans possit comedere secundas intentiones, et ainsi de suite pour un total d'envion cent cinquante titres.

ولكننا نحس بالدوخة ذاتها من اللانهائية عندما نواجه لوائح لعناوين واقعية، كما هو الحال عندما يقوم ديوجين لايروس بتعداد كل الكتب التي كتبها تيوفراست. يشق على القارئ تصور هذه المجموعة الهائلة، من حيث مضمون المؤلفات ومن حيث العناوين أيضاً:

Premiers Analyliques, III livres, seconds Analytiques, Vll; sur l'Analyse des syllogismes, l; Abrégé des Analytiques, I; des Lieux communs dans la déduction II; Critique de la théorie de la discussion; des Sensations, I; contre Anaxagore, I, sur les doctrines d'Anaxagore, I; sur la doctrine d'Anaximène, I; sur la doctrine d'Archélaus, I; du Sel, du Nitre et de l'Alun, I; de la Formation des pierres, II; des Lignes insécables, I; de l'Ouïe, II; des Vents, I; Différence des vertus, I; de la Royauté, I; de l'èducation d'un roi, I; Vies, III; de la Vieillesse, I; sur l'Astronomie de Démocrite, I; Entretiens sur les phénomènes célestes, I; Images, I; des Humeurs, de la Peau et des Chairs, I; Système du monde, I; des Hommes, I; Collection des bons mots de Diogène, I; Définitions, III; sur l'Amour, I; autre traité sur l'Amour, I; du Bonheur. I; des Espèces, II; de l'ènthousiasme, I; sur Empédocle, I;

èpichérèmes, XVIII; Controverses, III; de la Volonté, I; Abrégé de la République de Platon; II; de La Différence dans la voix des animaux de même espèce, I; des Phénomènes subits, I; des Animaux qui mordent et qui blessent, I; des Animaux qui passent pour intelligents, I; des Animaux qui vivent sans humidité, I; des Animaux qui changent de peau, I; des Animaux à terriers, I; des Animaux, VII; de la Volupté suivant Aristote, I; autre traité sur la Volupté, I; Questions, XXIV; du Chaud et du Froid, I; des Vertiges et des èblouissemments, I; de la Sueur, I; de l'Affirmatoin et de la Négation, I; Callisthène, ou du Chagrin, I; de la Fatigue, I; du Mouvement, III; des Pierres, I; des Maladies pestilentielles, I; de la Défaillance, I; des Métaux, II; du Miel, I; Recueil des doctrines de Métrodore, I; Explications sur les météores, II; de l'Ivresse, I; des Lois, par ordre alphabétique, XXIV; Abrégé des Lois, X; sur les Définitions, I; des Odeurs, I; du Vin et de L'Huile; premières Propositions, XVIII; des Législateurs, VI; des Politiques, VI; La Politique suivant les circonstances, IV; des Coutumes politiques, IV; du meilleur Gouvernement, I; Recueil de problèmes, V; sur les proverbes, I; sur la Congélation et la Fusion, I; du Feu, II; du souffle, I; de la paralysie, I; de l'Asphyxie, I; de la Démence, I; des Passions I; des Signes, I; Sophismes, II; de la Résolution des syllogismes, I; Topiques, Il du Châtiment, Il; des Poils, I; de la Tyrannie, I; de l'Eau, III; du sommeil et des Songes I; de l'Amitié, III; de l'Ambition, Il ; de la Nature, III; des Phénomènes naturels, XVIII; Abrégé des phénomènes naturels, II; Phénomènes naturels, VIII; contre les Physiciens, I; Histoire des plantes, X; Causes des plantes, VIII; des Humeurs, V; de la fausse Volupté, I; Questions sur l'âme, I; des Arguments sans art, I; des Questions simples, I; de l'Harmonie, I; de la Vertu, I; Attaques ou Contradictions, I; de la Négation, I; de la Pensée, I; du Rire, I; soirées, II;

Divisions, II; des Différences, I; des Injustices, I; de l'Accusation, I; de la Louange, de l'Expérience, I; Lettres, III; des Animaux spontanés, I; des Sécrétions, I; Louanges des Dieux, I; des Fêtes, I; de la Bonne Fortune, I; des Enthymèmes, I; des Découvertes, II; Entretiens moraux, I; Caractères moraux, I; du Trouble, I; de l'Histoire, I; de l'Appréciation des syllogismes, I; de la Flatterie, I; de la Mer, I; à Cassandre, sur la Royauté, I; sur la Comédie, I; sur les Météores, I; sur la Diction, I; Recueil de discours, I; Solutions, I; sur la Musique, III; des différents Mètres, I; Mégaclès, I; des Lois, I; des Choses contraires aux lois, I; Recueil des opinions de Xénocrate, I; Conversation, I; du Serment, I; Préceptes de Rhétorique, I; de la Richesse, I; de la Poétique, I; Problèmes politiques, moraux, physiques, érotiques, I; Proverbes, I; Recueil de problèmes, I; sur les Problèmes physiques, I; de l'Exemple, I; de la Proposition et de la Narration, I; un autre traité sur la Poétique, I; des sages, I; de l'Exhortation, I; des Solécismes, I; de l'Art oratoire, I: sur les Arts oratoires en soixante et un points; du Geste, I; Commentaires sur Aristote, ou Commentaires de Théophraste, VI; Opinions sur la nature, XVI; Abrégé des Opinions sur la nature, I; de la Reconnaissance, I; Caractères moraux, III; du Faux et du Vrai, I; Histoire des institutions religieuses, VI; sur les Dieux, III; Histoire de la géométrie, IV; Abrégé de l'Histoire des Animaux d'Aristote, VI; èpichérèmes, II; Questions, III; de la Royauté II; des Causes, I; sur Démocrite, I; de la Calomnie, I; de la Génération, I; sur l'Intelligence et les Murs des animaux, I; du Mouvement, II; de la Vue, IV; sur les Définitions, II; sur le Mariage, I; sur le Plus et le Moins, I; sur les Musiciens, I; sur la Félicité divine, I; contre les Philosophes de l'Académie, I; Exhortations, I; Commentaires sur le meilleur gouvernement des villes, I; sur le Cratère de Sicile, I; des Principes

accordés, I: sur les Problèmes physiques, I; quels sont les Moyens de connaître, I; sur le Menteur, III; Préambule aux Lieux, I; à Eschyle, I; Histoire de l'astronomie, VI; Histoire de l'arithmétique; sur l'Accroissement, I; Acicharus, I; des Discours judiciaires, I; de la Calomnie I; Lettres à Astycréon, Phanias et Nicanor; sur la Piété I; Evias, I; des Circonstances, II; des Entretiens familiers, I; de l'èducation des enfants, I; un autre Traité sur le même sujet, I; de l'èducation, intitulé aussi des Vertus, ou de la Tempérance, I; Exhortation, I; des Nombres, I; Définitions sur l'énonciation des syllogismes, I; du Ciel, I; politique, II; de la Nature; des Fruits; des Animaux. En tout deux cent trente- deux mille neuf cent huit lignes[1]. Voilà tout ce qu'a écrit Tbéophraste.

ومن المحتمل أنني كنت أفكر في هذا النوع من التعداد عندما أدرجت في اسم الوردة لائحة من الكتب في مكتبة الدير؛ وأن أكون قد اخترت كتبا حقيقية منها (من تلك التي كانت متداولة في تلك الفترة في المجموعات الكنسية) عوض عناوين مخترعة، كما هي عناوين رابلي، فإن هذا الأمر لا يغير في شيء من الأحاسيس المنبعثة من الصلاة ومانترا[1] والدعوات التي توحي بها هذه اللائحة. ويعد الميل للوائح الكتب، فضلاً عن ذلك، ولعاً عند الكثير من الكتّاب، من سيرفانتيس إلى هيوسمان وكالفينو. وأما ما

---

(1) Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, trad. Ch. Zevort, Paris, Charpentier.

(2) mantra (مانترا): صيغة من صيغ الصلاة في الفكر البوذي الهندي وتتكون من man التي تعني أفكر، ومن tra التي تعني الأداة المستعملة في هذا التفكير. (المترجم)

يخصّ المولعين بالكتب، فإنهم يقرؤون كاتالوغات متاجر الكتب القديمة (التي لا غاية لها سوى أن تكون لائحة عملية)، كما لو أنهم يتأملون لوحات ساحرة لبلد ساحر، مملكة للرغبة، واستمتاعهم بالقراءة شبيه باستمتاع قارئ جول فيرن وهو يستكشف الأعماق الصامتة للبحار، ومواجهة وحوش بحرية خرافية.

ويمكّننا اليوم أن نجد أنفسنا في مواجهة نهائية مع لائحة لانهائية من العناوين: فالشبكة العنكبوتية العالمية (World Wide Web) هي فعلاً أمّ كل اللوائح، إنها لانهائية بطبيعتها، لأنها في تطوّر دائم، إنها شبكة عنكبوتية ومتاهة في الوقت ذاته. فمن بين كل أنواع الدوخة، فإن تلك التي تَعِدُنا بها هي شيء صوفي، بالمعنى الذي يحيل على أنها افتراضية بالمطلق، وحيث كاتالوغ المعلومات الذي تقدمه لنا يجعلنا نحس أننا أغنياء، ولنا سلطتنا المطلقة. العيب الوحيد فيها هو أننا لا نعرف من عناصرها ما يحيل على معطيات العالم الواقعي، وما يحيل على عوالم التخييل. لا وجود فيها للتمييز بين الحقيقة والخطأ.

هل ما زال من الممكن اختراع لوائح جديدة، إذا كنا، ونحن ندرج كلمة/ مفتاح ضمن محرك غوغل، نعثر على لائحة تشتمل على مليارين ومائتي مليون موقع.

ولكن إذا كانت هناك لائحة تطمح إلى الإحالة على اللامتناهي، فعليها ألا تكون طويلة بشكل مبالغ فيه. فأنا أحسّ بدوار وأنا أعيد قراءة بعض العناوين لكتب أشرت إليها في **اسم الوردة**:

De pentagona Salomonis; Ars loquendi et intelligendi in lingua hebraica; De rebus metallicis, de Roger de Hereford; Algebra, d'Al-Kuwarizmi; Punica, de Silius Italicus; Gesta francorum; De laudibus sanctae Crucis, de Rabanus Maurus; Giordani de aetate mundi et bominis reservatis singulis litteris per singulos libros ab A usque ad Z; Quinti Sereni de medicamentis; Phaenomena; Liber Aesopi de natura animalium; Liber Aethici peronymi de cosmographia; Libri tres quos Arculphus Adamnano escipiente de Locis sanctis ultramarinis designavit conscribendos; Libellus Q. Lulii Hilarionis de origine mundi; Solini Polyhistor de situ orbis terrarum et mirabilius; Almagesthus...

On peut parler aussi de la liste des récits qui menttent en scène Fantômas, dans les célèbres feuilletons populaires de Pierre Souvestre et Marcel Allain: Fantômas; juve contre Fantômas; Le Mort qui tue; L'Agent secret; Un roi prisonnier de Fantômas; Le Policier apache; le Pendu de Londres; La fille de Fantômas; Le Fiacre de nuit; La Main coupée, L'Arrestation de Fantômas; le Magistrat cambrioleur; La Livrée du crime. La Mort de juve; L'èvadée de Saint-Lazare; La Disparition de Fandor; Les Souliers du mort; Le Mariage de Fantômas; L'Assassin de Lady Beltham; La Guêpe rouge; Le train perdu; Les Amours d'un prince; Le Bouquet tragique; Le Jokey masqué; Le Voleur d'or; Le Cadavre géant; Le Faiseur de reines; Le Cercueil vide; La Série rouge; L'Hôtel du crime; La Cravate de chanvre; La Fin de Fantômas.

ويمكن أن نتحدث أيضاً عن لائحة المحكيات التي تتحدث عن الأشباح في المسلسلات الشعبية الشهيرة لبيار سوفيستر ومارسيل آلان:

Fantômas; juve contre Fantômas; Le Mort qui tue; L'Agent secret; Un roi prisonnier de fantômas; Le Policier apache; le Pendu de Londres; La fille de fantômas; Le fiacre de nuit; La Main coupée, L'Arrestation de fantômas; le Magistrat cambrioleur; La Livrée du crime. La Mort de juve; L'Evadée de Saint-Lazare; La Disparition de fandor; Les souliers du mort; Le Mariage de fantômas; L'Assassin de lady Betbam; La Guêpe rouge; Le train perdu; Les Amours d'un prince; Le Bouquet tragique; Le Jokey masqué; Le Voleur d'or; Le cadavre géant; Le faiseur de reines; Le Cercueil vide; La Série rouge; L'Hôtel du crime; La Cravate de chanvre; La Fin de fantômas.

أو عن الكاتالوغ (الجزئي) لقصص شيرلوك هولمز:

Une affaire d'identité; Un scandale en Bohême; La Ligue des rouquins; Les Trois ètudiants; Le Mystère du Val Boscombe; Les Cinq Pépins d'orange; L'Homme à la lèvre tordue; L'Escarboucle bleue; Le Ruban moucheté; Le Pouce de l'ingénieur; Un aristocrate célibataire; Les Hêtres-Rouges; Flamme-d'Argent; Le Soldat blanchi; L'Homme qui grimpait; L'Illustre Client; La Crinière du lion; La pierre de Mazarin; Le Marchand de couleurs retiré des affaires; Le Vampire du Sussex; Les trois Pignons; Les trois Garrideb; La Pensionnaire voilée; Le Diadème de béryls; La Boîte en carton, L'Aventure du détective agonisant; La Maison vide; Le Dernier Problème; Le «Gloria-Scott» L'Interprète grec; Le Chien des Baskerville; Le Rituel des Musgrave; Une étude en rouge; Le Traité naval; L'Entrepreneur de Norwood; le problème du pont de Thor; L'Aventure du Cercle rouge; Les Propriétaires de Reigate; Le Pensionnaire en traitement; La

Deuxième Tache; Le signe des Quatre; Les Six Napoléons; Le Cycliste solitaire; L'Employé de l'agent de change; La Vallée de la peur.

آمين.

اللوائح: سعادة في القراءة والكتابة. تلكم كانت اعترافات روائي ناشئ.

الفهرست

أمبرتو إيكو

اعترافات روائي ناشئ

لا يحدثنا هذا الكتاب عن «حقائق» المفاهيم، ولا يقول أي شيء عن «خطاطات» مسبقة يعتبرها النقاد وسيلة لقياس «كمية» المعنى وتحديد سبل انتشاره في تفاصيل القصة؛ إنه بوح، أي اعتراف بما كان من الممكن أن يظل سراً إلى الأبد، ما يسميه إيكو في هذا السياق، وفي سياقات سابقة، «حكايات السيرورة»: «سيرورة التكون» و«سيرورة البناء» و«سيرورة التفكير بالأصابع»، بل يتحدث أحياناً عن السيرورة التي تنتقل من خلالها أجزاء من حياة المؤلف إلى عوالم التخييل بوحي أو في غفلة منه.

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com

ISBN 978-9953-68-663-9
9 789953 686639

لوحة الغلاف للفنان بول كلي